

東京藝術大学大学院音楽研究科
博士学位論文

マリウス・プティパのインペリアル・スタイル
——ツアーリズム化したロマンティック・バレエ——

東京藝術大学大学院音楽研究科後期博士課程
学籍番号 2318912
高島登美枝

目次

目次	i
図表・譜例目次.....	v
0. 序章	1
0-1. プティパの創作スタイルをめぐる問題の所在と仮説.....	1
0-1-1. バレエ史における 19 世紀後半という時代.....	1
0-1-2. 「クラシック・スタイル」の理解に美学芸術史的視座を導入することの危うさ	4
0-1-3. ロマンティック・バレエ時代側から見たプティパの評価の必要性	5
0-1-4. 仮説：ロマン主義の同時代人	6
0-2. プティパに関する先行研究.....	10
0-2-1. 東西冷戦期.....	10
0-2-2. 冷戦終結後.....	13
0-2-3. 先行研究の問題点.....	17
0-3. 本研究について.....	20
0-3-1. 本研究の対象.....	20
0-3-2. 本研究の方法.....	21
0-3-3. 本研究論文の構成.....	22
0-3-4. 本研究における表記と一部用語の取り扱い	23
0-4. ロマンティック・バレエについて	28
0-4-1. パリの二流劇場からオペラ座へ	29
0-4-2. オペラ座の花形舞姫と代表作にみるロマンティック・スタイルの傾向	36
0-4-3. ロマンティック・スタイル時代の終焉	42
第 1 章 プティパの舞踊経験：ロマンティック・スタイルの踊り手.....	44
1-1. 幼少期（誕生～17 歳）	45
1-1-1. ブリュッセル時代.....	45
1-1-2. プティパの受けた舞踊教育	48
1-2. 渡露以前（17～29 歳）	52
1-2-1. フランスの地方劇場時代（17 歳～26 歳）	52
1-2-2. プティパのフランス地方劇場時代に関する考察.....	60
1-2-3. スペイン時代（26～29 歳）	63
1-2-4. プティパのスペイン時代に関する考察	73
1-3. 帝室劇場時代（29～51 歳）	76
1-3-1. ティテュス時代末期（29 歳～32 歳）	76
1-3-2. ペロー時代（32 歳～41 歳）	87
1-3-3. サン＝レオン時代（41 歳～51 歳）	99
1-3-4. 帝室劇場における「ダンサーとしてのプティパ」に関する考察.....	104
1-4. ダンサーとしてのプティパと二つのロマンティック・スタイル.....	108
1-4-1. プティパが経験した二世世代・二タイプのロマンティック・スタイル	109
1-4-2. ペロー型ロマンティック・スタイルの特徴	112
1-4-3. ロマンティック・スタイル作品の振付手法	122

1-4-4. ロマンティック・スタイル第二世代からの新しい振付手法.....	131
第2章 振付家プティパの前期創作：ロマンティック・スタイルのロシア化.....	137
2-1. 《ファラオの娘》に至る以前の振付創作.....	138
2-1-1. 渡露以前の振付創作活動：ナントでの8作.....	139
2-1-2. ティテュス時代末期：輸入上演の明暗.....	139
2-1-3. ペロー時代：創作活動の中断と再開.....	157
2-1-4. 1850年代のペローと帝室劇場の変容：クリミア戦争の影響.....	162
2-1-5. ペロー時代からサン＝レオン時代へ.....	175
2-1-6. プティパ夫妻のオペラ座公演.....	183
2-1-7. 初期プティパの振付創作の傾向.....	185
2-2. 第二メートル・ド・バレエ時代.....	194
2-2-1. 出世作《ファラオの娘》.....	195
2-2-2. 二大花形舞姫時代到来とプティパの昇進.....	200
2-2-3. 二大花形舞姫の常態化と外国人舞姫招聘の再開.....	210
2-2-4. 1860年代の帝室劇場を取り巻く状況.....	228
2-2-5. 第二メートル・ド・バレエ時代のプティパの振付創作の傾向.....	250
2-3. 首席メートル・ド・バレエ就任後.....	259
2-3-1. 就任後2シーズンの新作：自作台本による3作品.....	259
2-3-2. 欧州バレエ界における帝室劇場バレエ団の地位の変化.....	266
2-3-3. 実験的な作品群.....	271
2-3-4. ロマンティック・スタイルのロシア化1：異国趣味の発展.....	277
2-3-5. ロマンティック・スタイルのロシア化2：ロシア人台本作家との協働.....	280
2-3-6. 1870年代のプティパの振付創作の傾向.....	287
第3章 振付家プティパの後期創作：インペリアル・スタイルの確立.....	294
3-1. 1880年代の帝室劇場とプティパ.....	296
3-1-1. 新体制発足期の帝室劇場とプティパ.....	296
3-1-2. アレクサンドル3世の内政と帝室劇場バレエ.....	311
3-1-3. フセヴォロジスキーによるバレエ音楽改革.....	318
3-1-4. フセヴォロジスキーによる舞台興行の自由化の影響1：第二次イタリア派来露.....	359
3-1-5. フセヴォロジスキーによる舞台興行の自由化の影響2：フェリゼーション.....	372
3-1-6. 1880年代のプティパの振付創作の傾向.....	380
3-2. 1890年代のプティパと帝室劇場.....	387
3-2-1. ロシア外交と後期プティパ作品1：《眠れる森の美女》.....	387
3-2-2. ロシア外交と後期プティパ作品2：《くるみ割り人形》.....	401
3-2-3. ロシア外交と後期プティパ作品3：《ライモンダ》.....	413
3-2-4. 1890年代のプティパの振付創作の傾向.....	431
3-3. 1900年代のプティパと帝室劇場.....	445
3-3-1. エルミタージュ劇場のための作品群.....	445
3-3-2. ヴォルコンスキーの改革.....	451
3-3-3. テリャコフスキーの改革.....	455
3-3-4. プティパの晩年の活動と帝室劇場バレエ.....	471

3-3-5. 1900年代のプティパの振付創作の傾向.....	484
終章 マリウス・プティパのインペリアル・スタイル	500
4-1. プティパの創作手法.....	501
4-1-1. プティパの創作手順.....	501
4-2-2. 創作手順から見たプティパのバレエ観	516
4-2-3. プティパ作品の台本の特徴.....	519
4-2. プティパ・バレエの到達点：インペリアル・スタイル.....	527
4-2-1. スペクタクル性の高さに関する検討	527
4-2-2. プティパの「古典」性の根拠とされる特徴に関する検討.....	535
4-2-3. 帝都ペテルブルクに生まれたプティパ・バレエ.....	542
4-3-4. インペリアル・スタイル：ツアーリズム化したロマンティック・バレエ	552
引用・参考文献.....	559
1. 同時代資料.....	559
1-1. ジャーナリズム	559
1-2. 舞踊家、作曲家、公演企画制作者等による文献（舞踊譜、舞踊論、手記、回想録等）	562
1-3. 台本.....	568
1-4. 楽譜.....	569
1-5. 研究者・研究機関等による同時代資料のデータ化・アンソロジーなど	571
1-6. 美術資料.....	572
2. 後代の資料.....	574
2-1. 文献.....	574
2-2. オンライン事典.....	590
2-3. 映像資料.....	590
謝辞.....	592
付録資料集	593
図表 A 七月王政期からバレエ・リュス来仏前までのオペラ座制作バレエ作品一覧.....	594
図表 B プティパ来露からペロー在任中のペテルブルク帝室劇場の新作バレエ.....	609
図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける主な出演歴	616
図表 D 来露から第二メートル・ド・バレエ就任までの振付家としてのプティパの活動.....	629
図表 E 七月王政期からバレエ・リュス来仏前までのオペラ座制作バレエにおける民族舞踊	632
図表 F 1850年代帝室劇場の新作におけるロシア人女性ダンサーの起用	645
図表 G サン＝レオン来露からアレクサンドル 2 世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ	648
図表 H グリジ退団後からロザティ退団までのロシア人ダンサーの主役起用	655
図表 I プティパ、ペロー、サン＝レオンと台本作家の協働.....	658
図表 J 1860～70年代の主要な花形舞姫	661
図表 K 1860～70年代花形舞姫の主役作品と傾向.....	664
図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動.....	667
図表 M テリャコフスキー着任からプティパ死去までの帝室劇場演目動向.....	691
図表 N プティパとテリャコフスキーの対立.....	694
図表 O 各振付家の着想源比較	722
図表 P 夢幻的場面を含むプティパの中～大規模（2 幕以上）作品一覧.....	726

図表 Q	プティパの振り付けたバレエ・ブランの構成（自作および他作改訂）	728
図表 R	プティパが振り付けた民族舞踊.....	732
図表 S	プティパ振付のパ・ド・ドゥとその構成	738
図表 T	プティパ振付とされるが後代の振付のパ・ド・ドゥの構成と使用楽曲.....	743

図表・譜例目次

図表 1	オペラ座のロマンティック・スタイルの二つの作品傾向.....	38
図表 2	猿を肩に乗せた少年像.....	51
図表 3	ペロー時代にプティパが繰り返し踊った主な役柄.....	93
図表 4	渡露以前のプティパの舞踊レパートリー.....	106
図表 5	ジュール・ペローの 1842～49 年の大作比較.....	116
図表 6	L. グラウンが演じる《カタリナ》初演のタイトル・ロール.....	121
図表 7	《ラ・ペリ》第 1 幕〈夢の場〉.....	123
図表 8	七月王政期バレエ楽曲を構成する二つの部分.....	128
図表 9	《ファウスト》でプティパが踊った主なパ・ダクシオン場面.....	135
図表 10	ティテュス時代末期の輸入上演作品.....	148
図表 11	ポスト＝ロザティ時代の花形舞姫の座をめぐるロシア人ダンサーたち.....	202
図表 12	19 世紀サンクト＝ペテルブルクのバレトマーヌの変遷.....	231
図表 13	19 世紀後半のイタリア派ダンサー.....	243
図表 14	1860 年代のプティパとサン＝レオンの作品の傾向.....	245
図表 15	《ドン・キホーテ》におけるモスクワ版とペテルブルク版の相違点.....	265
図表 16	1870～81 年のプティパ作品の傾向.....	272
図表 17	1870～81 年のプティパ作品の内容と観客からの人気.....	286
図表 18	《夜と昼》におけるダンス・キャラクター部分の民族舞踊.....	313
図表 19	座付き作曲家制度廃止とミンクス解任に伴うフセヴォロジスキーの動き.....	337
図表 20	フセヴォロジスキー時代から引退までのプティパ作品の傾向.....	353
図表 21	ヴィルジニア・ツッキ.....	361
図表 22	ペテルブルクを訪れたイタリア派（第二次）のダンサーたち.....	366
図表 23	ルイ 14 世の「グラン・カルーセル」（1662）.....	395
図表 24	《眠れる森の美女》アポテオーズ（1890）.....	399
図表 25	《眠れる森の美女》フセヴォロジスキーの衣装デザインの一例.....	399
図表 26	《くるみ割り人形》の衣装 1：第 1 幕ジルベルハウス家の来客の衣装.....	407
図表 27	《くるみ割り人形》の衣装 2：第 1 幕ジルベルハウス家のクリスマス風景.....	408
図表 28	《くるみ割り人形》の衣装 3：第 1 幕ジルベルハウス家の子供たち.....	408
図表 29	《くるみ割り人形》の衣装 4：第 2 幕ジゴーニュおばさんと子供たち.....	409
図表 30	《くるみ割り人形》の舞台装置.....	411
図表 31	《ライモンダ》第 3 幕の舞踊と楽曲.....	419
図表 32	《ライモンダ》第 3 幕の楽曲に見られるハンガリー音楽の特徴.....	421
図表 33	《シンデレラ》：フセヴォロジスキーの衣装デザインの一例.....	425
図表 34	パリのバレエ＝フェリ.....	439
図表 35	プティパ作品と帝政ロシアの外交・内政・時事問題.....	441
図表 36	フセヴォロジスキーとプティパの協働によるエルミタージュ劇場作品.....	447
図表 37	《侯爵夫人の心》のためのバクストのデザイン画.....	449
図表 38	世紀末ペテルブルク帝室劇場バレエの舞台美術比較.....	461

図表 39 《魔法の鏡》の筋と振付	491
図表 40 プティパの振付ノートの一例：《眠れる森の美女》プロローグ	506
図表 41 プティパ振付に含まれるリフト	515
図表 42 プティパ作品の筋立て	523
図表 43 夢幻的場面を含むプティパの中～大規模（2幕以上）作品一覧	533
譜例 1 《ライモンダ》第3幕よりライモンダのヴァリエーション	429

0. 序章

0-1. プティパの創作スタイルをめぐる問題の所在と仮説

0-1-1. バレエ史における 19 世紀後半という時代

プティパ・バレエに対するこれまでの評価

舞踊史研究・舞踊評論上、マリウス・プティパ Victor Marius Alphonse Petipa / Мариус Иванович Петипа (1818～1910) は最重要振付家の一人と目されてきた。それは、1860 年前後から 1900 年代初頭まで彼がロシア帝室劇場 Императорские театры Российской империи のために創作した作品の数々が今もなお世界中のバレエ団で上演されているがゆえであり、また振付創作と舞踊教育を通じて彼が当時のダンス・クラシック *danse classique* の諸流派の長所を融合し、今日のバレエの基盤となる舞踊技法の体系を築いたからでもある¹。

プティパの創作スタイルに関しては、シンメトリカルな幾何学図形を多用する群舞の配置、グラン・パ・ド・ドゥ形式の確立、マイム（バレエマイム）²による演劇的表現の比重低下と純粹舞踊³場面の増加、従前の振付家の作品に比べて台本の筋に単純化傾向がみられるといった点が、舞踊学研究者から指摘されている⁴。こうした特徴から、プティパは、かつて音楽劇の一部であったという歴史的経緯ゆえに 19 世紀作品にも受け継がれてきたバレ

¹ 「ダンス・クラシック」とは、宮廷バレエ以来の流れを汲む舞踊のことで、いわゆる「バレエ」と同義である。「ダンス・デクール *Danse d'école*」や「ダンス・アカデミック *Danse académique*」もほぼ同義であるが、これらの語はバレエ技法や教育に関する文脈で用いられることが多い。舞踊学研究者・海野敏はダンス・デジュールの特徴について「アン・ドゥオール（股関節からの下肢全体の外旋）とエレヴァション（体幹軸の引き上げの保持）を基本原理とし、身体を全方位に素早く移動および跳躍させる技法として、さらに身体を左右のどちらへも回転させる技法として洗練を極めている（但し立位からの移動と垂直軸での回転のみ。座位・臥位からの移動や側転・前転は技法に含まれない）」と説明している。海野敏「現代のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』 東京：平凡社、2012 年、111～137 頁。

² バレエにおけるマイムは、身体表象による非言語的（非音声的）表現という点では演劇分野におけるパントマイムと共通するが、バレエの基本ポジションを下敷きにした美的な動作による「単語」をフランス語の語順で表現するという点では演劇分野のパントマイムとは一線を画する。

³ 欧米の舞踊学文献に頻出する“pure dance”の訳語。「マイムによる演劇的場面」の反意語である。

⁴ 鈴木晶「19 世紀のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』 東京：平凡社、2012 年、68～70 頁。佐々木涼子『バレエの歴史：フランスバレエ史——宮廷バレエから 20 世紀まで』 東京：学習研究社、2008 年、233 頁。マリ＝フランソワーズ・クリストゥ『バレエの歴史』(Marie-Françoise Christout, *Histoire du ballet*, Paris, 1966) 佐藤俊子訳 東京：白水社、1970 年、86～89 頁。Lynn Garafola, “Russian Ballet in the Age of Petipa,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 159. など。

エの演劇的な側面を弱める一方で、ダンス・クラシックとして体系化されてきた舞踊の形式美を強めた振付家であると評価され、その創作スタイルは「クラシック・スタイル（クラシック・バレエ／クラシック・バレエ様式）」と呼ばれてきた。確かに彼のバレエにおけるシンメトリー配置の多用や形式性の高さは、他分野の芸術における「古典主義」と相通じるところである。こうした特徴はプティパの活躍した 19 世紀後半のバレエの典型的な特色であるとされ、舞踊史上 19 世紀後半は、その前の時代の「ロマンティック・バレエ期」、後の時代の「モダニズム・バレエ期」に対して、彼の創作スタイルの名を冠した「クラシック・バレエ期⁵」と呼ばれている。

プティパ以外の振付家への評価が置き去りにされた 19 世紀後半バレエ

しかし、19 世紀後半にはプティパの他にも、喝采を以て迎えられた振付家が複数存在している。例えば、欧州各地の劇場で絶大な人気を博した《エクセルシオール *Excelsior*》⁶（1881）を創作したマンゾッティ Luigi Manzotti（1835～1905）、同じく人気作《ブラーマ *Brahma*》（1868）の作者モンプレジール Hippolyte Georges Monplaisir（1821～77）⁷、今日でもオペラ座バレエ学校 *École de Danse de l'Opéra national de Paris* のレパートリーとして踊り継がれている《二羽の鳩 *Les deux pigeons*》（1886）を振り付けたメラント Louis Mérante（1828～87）、チャイコフスキー Пётр Ильич Чайковский（1840～93）の《白鳥の湖 *Le lac des cygnes / Лебединое озеро*》のモスクワ初演版（1877）の改訂（1880）に携わり、後にオペラ座 *Opéra de Paris* のメートル・ド・バレエに就任するハンセン Joseph Hansen / Йозеф Гансен（1842～1907）といった面々である。

⁵ 日本語における「クラシック・バレエ」という語は、舞踊の一ジャンルを指す場合（この場合は「ダンス・クラシック」、「ダンス・アカデミック」、「ダンス・デコール」と同義である）と、「ロマンティック・バレエ」や「モダニズム・バレエ」の語と同様にバレエ史の一時代およびその時代の舞踊様式を指す場合がある。

⁶ 台本・振付：マンゾッティ、作曲：マレンコ Romualdo Marengo（1841～1907）による歴史的・寓話的・幻想的 6 部 11 景のバレエ（*Azione coreografica, storica, allegorica, fantastica in 6 parti ed 11 quadri*）で、1881 年にスカラ座で初演された。総勢 500 人以上、ラクダや象・馬も登場する演出であった。

⁷ モンプレジールはボルドー出身の舞踊家。スカラ座 *Teatro alla Scala* の第一舞踊手時代にはエルスラー Fanny Elssler（1810～84）の相手役などを踊っている。振付家に転じた後は、ボルドー大歌劇場やミラノ・スカラ座のメートル・ド・バレエを務めている。《ブラーマ》（《梵天》と訳されることもある）はインドを舞台にした大作で、1868 年にスカラ座で初演された後、マドリッド（1873）、パレルモ（1874）、ウィーン（1875）、ジェノヴァ（1876）でも上演されている。

ところが舞踊史上「クラシック・バレエ時代」に区分されるこの時代において、主要振付家の中でクラシック・スタイルにカテゴライズされる振付家は、プティパただ一人なのである⁸。これに対し「バレエ・ダクシオン時代」や「ロマンティック・バレエ時代」、「モダニズム・バレエ時代」など、舞踊史における他の時代には、その名の表す様式を作風に持つ振付家が複数存在している。だとすると、果たしてプティパ以外の振付家の存在を埒外に置き、プティパの振付スタイルの特徴をその時代の代表的な舞踊様式であると捉え、19世紀後半を「クラシック・バレエ時代」として扱うことが、果たして妥当であるのかという疑問が生じる。

19世紀後半バレエが「クラシック・バレエ期」となった背景

実のところ、19世紀後半が「クラシック・バレエ時代」とされるようになったのは、20世紀後半である。それ以前には、近代バレエ⁹成立以降の19世紀バレエ全体が、モダニズム期（おおむね1900年頃から両大戦戦間期）およびそれ以降の20世紀バレエと対比される視点から「クラシック」として扱われてきた。

ところが1966年に、英国の舞踊学研究者ゲスト Ivor Forbes Guest（1920～2018）の著作 *The Romantic Ballet in Paris*¹⁰ が刊行される。黎明期の近代バレエが当時の芸術全般の傾向であるロマン主義の影響を強く受けていることを指摘した¹¹この著作により、初期近代バレ

⁸ 強いて挙げるならば、プティパの弟子 レフ・イワノフ Лев Иванович Иванов（1834～1901）もクラシック・スタイルの振付家に含めることができる。イワノフの作風は、基本的には師であるプティパのスタイルを踏襲している。但し、彼の主要作品の多くはプティパとの共作であり、且つ彼はプティパよりも先に没していることから、舞踊史上、これまではプティパの助手的存在と見做されてきた。しかし近年は、アメリカの舞踊学研究者ワイリー Roland John Wiley の著作 *The Life and Ballets of Lev Ivanov*（1997）を通じ、《くるみ割り人形 *Casse-Noisette / Щелкунчик*》（1892）や改訂版《白鳥の湖》（1895）において高齢のプティパを支えてイワノフが果たした役割の大きさが再評価されつつある。Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake* (Oxford: Oxford University Press, 1997).

⁹ バレエという語が文献に初めて登場するのは16世紀末であるが、近代バレエの成立は、今日のバレエの最大の特徴である、女性のトゥ・シューズによる舞踊（ポアント技法）が汎用化された1830年前後とされる。

¹⁰ Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris* (1st ed., London: Pitman, 1966) 3rd ed. (Hampshire: Dance Books, 2008).

¹¹ ゲストの著作が刊行された1966年当時、西側諸国では、近代バレエ黎明期の作品は、デンマーク王立バレエ団 Den Kongelige Ballet のレパートリーとして残存していた一部の作品を除き、振付の伝承が途切れ、存在が過去のものとなっていた。当時の西側の研究者・評論家・観客・舞踊家にとって、伝統的なバレエとは、バレエ・リュスやロシア革命からの亡命舞踊家によって伝えられたプティパ作品であった。その中にはプティパによって1884年に改訂を施されたロマンティック・バレエの代表作《ジゼル *Giselle, ou Les Willis*》（1841）も含まれてはいたが、《ジゼル》もまた他のプティパ作品と一群を成す形で、前世紀の作品

エを「ロマンティック・バレエ」とする時代区分・様式区分が 20 世紀後半以降に生まれた¹²。その結果、初期近代バレエから時代を下った 19 世紀後半のバレエにだけ、従来からの「クラシック」という呼称が残った。それがいつのまにか、この時期に欧州で最も隆盛を極めたロシア帝室劇場のバレエ、すなわちプティパ・バレエを指す言葉となり、更に彼の作風と結び付けて解されるようになったのである。

また、プティパ作品は、同時代の他の振付家に比べて 20 世紀後半まで生き残った作品が多かったがゆえに、プティパ個人の振付創作スタイルの特徴が、あたかも 19 世紀後半のバレエ全体の特徴であるかのようにも捉えられるようになっていったという面もある。

0-1-2. 「クラシック・スタイル」の理解に美学芸術史的視座を導入することの危うさ

こうした事情を鑑みると、舞踊史における「クラシック・バレエ時代」や「クラシック・スタイル」とは、本来はあくまでも「モダニズム」との対比から生まれた呼称であったと理解できる。つまり、バレエ史における「クラシック・バレエ時代」や「クラシック・スタイル」は、文学、美術、演劇等の歴史において絶対王政期に出現した「古典主義」「クラシック・スタイル」とは本質的に全く異なっているのである。

これとは逆にロマンティック・スタイルには、ロマン主義芸術全般に見られる神秘性・非日常性・エキゾティシズム・理性よりも感情を描くといった特徴が備わっており、まさしくロマン主義芸術の一翼を担うものとなっている。モダニズム・バレエ——ディアギレフ Sergei Diaghilev / Serge de Diaghilev / Сергей Павлович Дягилев (1872~1929) のバレエ・リュス Ballets russes の作品群に典型例を見出すことができる——もまた、ダンス・アカデミックであるところの 19 世紀バレエを乗り越えようとするその姿勢において、19 世紀近代市民社会の規範や制約からの脱却を志向するモダニズム芸術の特徴と合致している。したがって舞踊史の「ロマンティック・スタイル」と「モダニズム・スタイル」の理解にあた

すなわち「古典作品」として認識されていた。ゲストはオペラ座関係の古文書を調査し、ロマン主義文学・演劇・美術の影響を受けたバレエ作品が 1820 年代からパリの市民層を中心に人気を博するようになっていったこと、ポアント技法の汎用化がちょうど同時期に起こったことを指摘し、七月革命 (1830) により民営化されたオペラ座が、革命によって新たに政権への影響力を持つに至った大ブルジョワ層を顧客として取り込むための戦略としてこうした新しい動きを積極的に取り入れたことで、この動きが欧州バレエ界の新思潮として定着し、各地に急速に広まったことなどを明らかにした。こうしたバレエ史上のエポック・メイキングとなる流れについては、「0-4. ロマンティック・バレエについて」で詳述する。

¹² 鈴木「19 世紀のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』、52 頁。

っては、美学上の「ロマン主義」や「モダニズム」の特徴の援用が有益に機能するが、「クラシック・スタイル」に対しては、その成立が上述のような経緯である以上、美学における「古典主義」の特徴を安易にあてはめることはできないのである。

にもかかわらず、プティパの振付創作スタイルに関する言説では、均整美、調和美といった美学上の古典主義の特徴と呼応させながら「形式と構造の重視」、「グラン・パ・ド・ドゥ形式の整備・確立」、「群舞の幾何学的配置」が指摘されることが少なくない¹³。こうした点は確かに、プティパ・バレエの特徴には違いない。しかしこれらは、彼の活動時期が「クラシック・バレエ時代」という名称で呼ばれることからの連想にもとづき、美学上の「古典主義」の特質を仮説的に援用したことにより抽出された特徴なのではないのだろうか。つまり、プティパ・バレエの評価にあたっては、本来、舞踊史の「クラシック・バレエ時代」とは無関係であるところの美学上の「古典主義」が意識された結果、これと合致する特徴ばかりが拾い出され、それ以外の特徴が捨象されている可能性が存するのである。更に、19世紀後半の時代区分を「クラシック・バレエ時代」と呼ぶこと、またプティパをその代表的振付家と捉えること自体も、その呼称の成立背景を忘却している点やプティパ以外の同時代振付家を切り捨てている点において、妥当な視座とは言い難い。

以上のような問題意識から、プティパをクラシック・スタイルの確立者・代表者とする従来の評価に対する再検討を試みたのが、本研究である。美学上の「古典主義」の特徴から外れていることでこれまで光が当てられずに来た部分にも、実はプティパ・バレエの重要な特徴が埋没している可能性がある。舞踊史上これまで当然のように考えられてきた「クラシック」「古典主義」という視座から離れてプティパを再評価することにより、これまで見落とされてきた彼の新たな横顔を浮かび上がらせることが、本研究の狙いとするところである。

0-1-3. ロマンティック・バレエ時代側から見たプティパの評価の必要性

¹³ 鈴木「19世紀のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』、68～70頁。三浦雅士『バレエ入門』 東京：新書館、2000年、112～113頁。Garafola, “Russian Ballet in the Age of Petipa,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, p. 159. デブラ・クレインおよびジュディス・マックレル『オックスフォードバレエダンス事典』(Debra Craine, Judith Macwell, *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford University Press, 2000) 鈴木晶監訳、赤尾雄人、海野敏、鈴木晶、長野由紀訳 東京：平凡社、2010年、444頁など。

プティパを「クラシック」と評価することは、上述の通り、モダニズム・バレエ（およびその延長上に発展・展開されていった 20 世紀バレエ）側から見たプティパ像から生じている。フランス派、イタリア派、デンマーク派、ロシア派という近代バレエ諸流派の長所を統合したプティパ・バレエは、モダニズム・バレエにとって乗り越えるべき 19 世紀的な伝統や保守の典型であった。モダニズム・バレエの斬新性・前衛性を理解するためには、同時にそのカウンター・サイドにあたる 19 世紀近代バレエの特性を「古典」として把握する必要があったのである。

しかしゲストの著作を契機に、種々のロマン主義芸術と軌を一にする美学的傾向を有する作品群の生まれた時期がバレエ史上にも「発見」された。これは、プティパをはじめとする 19 世紀後半の振付家たちにとっても、彼らの「前時代」としての「ロマンティック・バレエ期」が新たに出現したことを意味する。それまでは 19 世紀近代バレエという大きな括りのもと、女性のポアント技法の汎用化という「舞踊技法と表現の分水嶺」を越える以前の時代がプティパや同時代の振付家にとっての「前時代」であったのだが、「ロマンティック・バレエの発見」は、19 世紀後半の振付家たちにとって、「近代バレエ成立以降の中での前時代」をもたらしたのである。

この「ロマンティック・バレエ時代」という新しい時代区分は、同時に、19 世紀後半のバレエやプティパ・バレエに対しての評価についても、新たな視座から見直しを迫るものである。「ロマンティック・バレエ」という様式と時代区分が生まれた以上、プティパや 19 世紀後半バレエについて、モダニズム・バレエとの比較により評価する従来の視座に留まり続けるのではなく、ロマンティック・バレエからの流れがどのように受け止められ、消化されていったのかという観点からの評価もなされることが必要となっている。

0-1-4. 仮説：ロマン主義の同時代人

プティパの生涯と舞踊史

このような発想に立脚し、ロマンティック・バレエからの流れの延長で、あらためてプティパという振付家の生涯と作品を眺めたとき、プティパという人物は非常に長命だったことがわかる。彼は 1818 年生まれであるが、亡くなったのは 1910 年である。バレエ・ダクシオン時代末期あるいはプレ・ロマンティック・バレエ時代に舞踊教育を受け、ロマン

ティック・バレエ時代にダンサーとして活躍し、19世紀後半に振付創作活動を行い、20世紀初頭のモダニズム・バレエ時代に没している。

しかもプティパは振付家としては、遅咲きであった。プティパが振付家として広く世に認知されたきっかけは、43歳の時の作品《ファラオの娘 *La fille du pharaon* / *Дочь фараона*》(1862)である¹⁴。これに比べ、近代バレエ成立以後活躍した他の19世紀振付家らの場合

-
- ・プティパの父ジャン＝アントワーヌ Jean-Antoine-Nicolas Petipa (1787～1855) は26歳でリヨン大歌劇場 *Le Grand Théâtre de Lyon* のメートル・ド・バレエに就任
 - ・七月王政期 (1830～48) オペラ座でメートル・ド・バレエを務めたコラーリ Jean Coralli (1879～1854) は1805年に26歳でウィーンの宮廷歌劇場 *Die Wiener Hoftheater* (現在のウィーン国立歌劇場 *Wiener Staatsoper*) のメートル・ド・バレエに就任
 - ・七月王政期から第二帝政期 (1852～70) にかけてオペラ座のメートル・ド・バレエを務めたマジリエ Joseph Mazilier (1801～1868) は、1839年37歳の作品《ラ・ジプシー *La gipsy*》で振付家デビュー¹⁵
 - ・ペロー Jules-Joseph Perrot (1810～92) の出世作《ジゼル *Giselle, ou Les Willis*》は30歳の作品¹⁶
 - ・サン＝レオン Arthur Saint-Léon (1821～70) の最初の人気作《ラ・ヴィヴァンディエール *La vivandière*》(1843) は22歳の作品¹⁷

¹⁴ プティパの誕生日は1818年3月11日であり、《ファラオの娘》初演は彼の誕生日以前の1862年1月30日(露暦1月18日)なので、43歳の作品ということになる。なお第1章・第2章で詳述するが、プティパの振付活動は、1847年にオペラ座作品《パキータ *Paquita*》(1846)をロシア帝室劇場で輸入上演する際の演出助手としての役割が実質的な始まりである。しかし1850年代半ばまでの活動は、オペラ座作品の輸入上演と小品創作だけに留まっている。小品ではない幕もので彼独自の創作作品としては、1858年の《摂政時代の結婚 *Un mariage sous la Régence* / *Брак во времена регентства*》が最初の作品となる。この初演時(1858年12月30日/露暦18日)、プティパは40歳である。

¹⁵ マジリエの誕生日は3月1日、《ラ・ジプシー》の初演は1月28日であるから、初演の時点でマジリエはまだ37歳である。

¹⁶ ペローは1810年8月18日生まれであり、《ジゼル》初演はペローの誕生日より前の1841年6月28日なので、初演の時点でペローはまだ30歳である。

¹⁷ 《ラ・ヴィヴァンディエール》の初演については、1844年ロンドンとしている文献(クレインおよびマックレル『オックスフォードバレエダンス事典』、224頁など)が多いが、その前年11月26日にローマのアリベルト劇場 *Il Teatro Aliberti* での上演が世界初演である。但しこの時の振付は、当時公私ともにパートナーであったチェリート Fanny Cerrito (1817～1909) の共作であり、楽曲もローランド Enrico Roland (生没年不詳) のものであった。翌1844年5月23日のロンドン初演に際して、サン＝レオンは振付に更に手

- ・サン＝レオンと同年の生まれのモンプレジールが、自分のバレエ団を組織し最初の振付作品を創作したのは26歳
- ・《エクセルシオール》の作者マンゾッティの最初の振付作品で、ローマとミラノでの成功作《マサニエッロの死 *La morte di Masaniello*》(1858)は、22または23歳の作品

——となっている。マジリエの振付家デビューはややプティパに近い年代ではあるものの、ほとんどの振付家と比べ、プティパの創作活動開始の遅さは著しい。

プティパは非常に長命であったばかりか、晩年に至るまで衰えることなく旺盛な創作意欲を発揮している。プティパとは3歳違いで同世代にあたるサン＝レオンやモンプレジールが亡くなった後、更に10～20年が経過した1890年代でも数々の傑作を生みだしているのである。つまり、振付家としてのプティパは、19世紀の他の振付家らに比べて遅く始まり長く続いたため、ハンセン(1842年生まれ)やマンゾッティ(1835年生まれ)ら1～2世代下の振付家らとも同じ時期に活動していたということになる。

これに対し、ダンサーとしてのプティパは1830年代半ばにデビューし、1840年代はダンス・クラシックとダンス・キャラクターの踊り手として活躍し、1850年代以降はマイム中心の役柄へと移行していつている。つまり男性舞踊手としての身体能力のピーク期が、1830～40年代のロマンティック・バレエの盛期とちょうど重なっているのである。ダンサーとしてのプティパにとって、一部活動期が重なるものの一つ上の世代にあたるのがマジリエやペロー、同世代にあたるのがサン＝レオンやモンプレジールということになる。

つまりプティパという舞踊家は、現役ダンサー時代と振付家としての活動期間の時間的なズレが非常に大きいのである。その点が、ダンサーとしては同世代であるが、振付活動を現役ダンサー時代から並行して始めていたサン＝レオンやモンプレジールとの差異になっている。

ロマン主義の同時代人

を加え、楽曲もプーニ *Cesare Pugni* (1802～70) のものと差し替えられ、以後欧州各地の劇場ではこの版が上演されることになった。サン＝レオンは9月17日生まれなので、《ラ・ヴィヴァンディエール》初演を1844年のロンドン版と解しても、22歳の作品ということになる。

振付家にとって、みずからの身体を通して文字通り「体験」した現役ダンサー時代の舞踊経験は、それを踏襲するにせよ、それに反発するにせよ、創作における振付語彙や演出方法の土台として大きな影響をもたらすものである。にもかかわらず、これまでのプティパ・バレエの評価は、現役ダンサー時代の活動実態がほとんど考慮されてこなかった。その理由は、ダンサーとしてのプティパの評価が、オペラ座の主演級ダンサーであった兄リュシアン Joseph Lucien Petipa (1815~98) に比べて目立たず、記録が乏しかったことや、プティパ自身も自伝中で現役時代のことを大きく取り上げていなかったがゆえと思われる。しかしプティパの男性舞踊手としての最盛期が、オペラ座のロマンティック・バレエの最盛期とびたりと重なることは、注目に値するポイントである。

これと関連して、晩年のプティパを知るタマラ・カルサーヴィナ Tamara Platonovna Karsavina / Тамара Платоновна Карсавина (1885~1978) はプティパについて、「ロマン主義の同時代人で、ロマンティック・バレエの踊り手でした」と明言している¹⁸。彼女のこのプティパ観は、プティパ・バレエを「クラシック・スタイル」としてロマンティック・バレエとは一線を画して評価する通説からは、異質なものである。

但しこのプティパ観の根拠について、カルサーヴィナは特に言及していない。それは孫世代とはいえプティパを直接知っていたカルサーヴィナにとって、プティパがロマン主義時代の人間であることはあまりにも自明のことであったからかもしれない。ともあれ、根拠は不明確であるものの、このカルサーヴィナによるプティパ観は、プティパ・バレエをロマンティック・バレエ時代側の視座から再評価することを試みる本研究にとって貴重なヒントとなる指摘である。

そこで本研究では、プティパをロマン主義の同時代人と捉えるこのカルサーヴィナの見解を仮説として出発点に置き、プティパ舞踊経験と創作作品の分析を通じて、彼が現役ダンサー時代にどのロマンティック・バレエ作品をどのように経験したか、また彼がその経験をどのように消化し、作品の中で発展（もしくは変容）させていったのかについて考察を実施する。これにより、これまでモダニズム側の視座から「クラシック・スタイル」と

¹⁸ タマラ・カルサーヴィナ「ロマン主義とダンスの魔術」(Тамара Платоновна Карсавина, “Романтика и волшебство танца” in Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи, Ленинград, 1971) 『マリウス・プティパ自伝』 石井洋次郎訳 東京:新書館、1993年、162頁。カルサーヴィナは帝室舞踊学校出身のダンサーで、1902年に帝室劇場バレエ団に入団、短期間でソリスト級・主演級ダンサーに昇格し、プティパ作品を多数踊っている(プティパは1910年に亡くなるまで終身メートル・ド・バレエであったが、公演制作現場からの実質的な引退は1904~1905年頃と見ることができる。プティパの引退に関しては、第3章で詳しく検討する)。彼女は1918年まで帝室劇場バレエ団に在籍しているが、1909年以降は並行してディアギレフのバレエ・リュスにも参加し、ここでも主要作品の主演を踊っている。1918年に英国に亡命。

して評価されてきたプティパ・バレエを、ロマンティック・バレエ側の視座から把握し直し、プティパに対する新たな評価の呈示を行う。

なお、次節で詳しく検討するが、プティパという人物は舞踊史上の巨人であるにもかかわらず、歴史的・政治的事情の影響により先行研究の少ない存在である。その点からも、プティパの生涯全体と作品を取り上げた本研究が、ささやかなりとも舞踊学の進展への貢献として寄与するものとなるならば、執筆者にとって無上の喜びである。

0-2. プティパに関する先行研究

0-2-1. 東西冷戦期

バレエ・リュスとロシア革命

振付創作の現場からのプティパの最終的な引退は1905年後半であり¹⁹、没年は1910年である。プティパ作品は、彼の晩年から没後も活動最盛期と変わらず、帝室劇場の演目として年10作程度の上演が継続していた（「付録資料集掲載・図表13 テリャコフスキー着任からプティパ死去までの帝室劇場演目動向」参照）。しかし1900年代初頭には既にゴールスキー Александр Алексеевич Горский（1871～1924）が、数年遅れてフォーキン Михаил Михайлович Фокин（1880～1942）が振付家として創作活動を開始し、彼らの打ち出す新しい舞踊潮流の支持者を中心に、ロシア国内では、プティパに対する批判的な評価も語られるようになっていく²⁰。

一方、プティパ作品の一部はバレエ・リュスの公演で取り上げられることによって、西欧にも伝えられた²¹。プティパ作品は彼の生前、西欧でほとんど上演されていなかった

¹⁹ 従来は最終作《魔法の鏡 *Le Miroir magique / Волшебное зеркало*》の初演された1903年を引退年とすることが多い。この検討は、第3章で取り扱う。

²⁰ 例えば1901年に帝室劇場総支配人に就任したテリャコフスキー Владимир Аркадьевич Теляковский（1860～1924）は、モダニズム芸術の賛美者であり、プティパ・バレエの激しい批判者であった。この二人の確執の本質については、本論第3章で詳しく検討する。

²¹ バレエ・リュスは、1911年にロンドンのロイヤル・オペラ・ハウス Royal Opera House で《白鳥の湖》（世界初演1877、プティパ改訂版初演1895）を、1913年にウィーン宮廷劇場で《眠れる森の美女 *La Belle au bois dormant / Спящая красавица*》（1890）からの翻案《金の鳥 *L'Oiseau d'or*》を、1921年には、ロンドンのアルハンブラ劇場 Alhambra Theatre of Variety で《眠れる森の美女》を上演している。また1910年にオペラ座で上演した《ジゼル》は、プティパによる改訂版である。

め、西欧の観客たちはモダニズム・バレエと並列する形で、プティパ作品と邂逅することになった。従来のプティパ・バレエの評価がモダニズム・バレエとの比較中心である理由は、こうした作品伝播の経緯も影響していると思われる。

第一次世界大戦（1914～18）のさなかの1917年、ロシアでは革命が勃発する。政治体制の大変革に伴う社会の混乱とその後の食糧難は、帝室劇場のダンサーや振付家、舞踊評論家の一部を亡命へと駆り立てた。彼らの多くはプティパを直接知る世代であった。帝室劇場の主任レジッスール Régisseur²²の職にあったセルゲイエフ Николай Григорьевич Сергеев（1876～1951）も英国に亡命するが、この際、ステパノフ記譜法 Stepanov notation と呼ばれるシステム²³で帝室劇場のレパートリーを記載した舞踊譜を持ち出したことから、プティパ作品の多くが西欧のバレエ団で上演されるようになる。

戦間期から戦後の冷戦期

この動きとは逆に、革命以降東西冷戦終結（1991）までの70年余りの期間、西側諸国の舞踊学研究者や舞踊評論家がソ連を訪れることは困難となった。それゆえ20世紀の西側諸国におけるプティパ研究は、プティパ個人やその作品をめぐる一次資料へのアクセスが事実上不可能な状況下で、プティパの自伝²⁴の記述と亡命ロシア人の証言、彼らが西側に伝

²² バレエ団において、主に再演演目のリハーサルを担当する役職。初演時の振付と演出を熟知したダンサーが任じられる役職で、レペティテール répétiteur と呼ばれる（バレエ団により、レジッスールとレペティテールは別の職として扱われる場合もある）。メートル・ド・バレエと違い、新作創作は求められない。

²³ 帝室劇場では、1885年以来ステパノフ Владимир Иванович Степанов（1866～96）が考案した舞踊記譜法を、振付の記録のため採用していた。セルゲイエフが持ち出した舞踊譜は、彼の死後、ハーヴァード大学に寄贈され、セルゲイエフ・コレクション Sergeev Collection として一部 Web 上で公開されている。Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University, s. v. "Nikolai Sergeev Dance Notations and Music Scores for Ballets, 1888-1944 (MS Thr 245)," accessed July 30, 2022, <https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/3185>

²⁴ プティパの日記によると、彼は1904年にフランス語で *Mémoires*（回想録）を執筆し、これを1906年にロシア語に翻訳して出版している。このロシア語版が元になり、1958年に英訳版が、1990年にフランス語版が刊行されている。本研究中の引用には、'90年のフランス語版をもとに、英語版との相違部分には英語版からの訳も加えた1993年刊行の日本語版を使用した。マリウス・プティパ『マリウス・プティパ自伝』（Marius Petipa, *Mémoires*, translated by G. Ackerman and P. Lorrain, Arles, 1990. および Marius Petipa, *Russian ballet master: the memoirs of Marius Petipa*, edited by L. Moore, translated by H. Whittaker, London, 1958）石井洋二郎訳 東京：新書館、1993年。なお、日本語版序文および訳者あとがきでは、プティパのフランス語原稿の出版とロシア語版の出版が共に1904年であり、フランス語版は喪失したと記されているが、プティパの日記によるとロシア語版の出版は1906年4月である。日記には執筆開始が1904年10月で、同年12月末の時点で執筆未完了であった旨が記されており、少なくとも1904年中にはプティパのフランス語原稿は出版されなかったと見るべきである。その後の日記にも、フランス語版の出版に関する記述が全

えたプティパ作品に基づき展開していくこととなる。英国のバレエ史研究者で、バレエ関連書籍の出版社設立により 20 世紀における英語圏での舞踊史研究隆盛の基盤を築いたボーモント Cyril William Beaumont (1891~1976)²⁵や、ニューヨークシティ・バレエ団 New York City Ballet を設立した興行主でアメリカの舞踊学研究者カースティン Lincoln Kirstein (1907~1996)²⁶らに代表される、戦間期から 1950 年代のプティパ研究の手法は、作品の筋立ての分析と亡命舞踊家・舞踊評論家からの証言に基づく作品論が主体となっている。バレエ・リュス以前の西欧やアメリカの観客にとって、バレエは女性ダンサーの魅力を前面に掲げた商業主義的な娯楽として捉えられていたから、こうした作品論研究は、プティパ・バレエを紹介し、バレエを芸術として鑑賞するための契機として機能した。

こうした西側の状況に対し、ソヴィエトでは、帝室劇場という皇帝直属の劇場で育まれた芸術であるプティパ作品に、共産主義イデオロギーと親和的な評価を与えるということが、舞踊学研究者の至上命題となった。この理論構築に失敗すれば、プティパ作品自体がソヴィエト政権下で葬り去られる可能性があったためである。バレエと演劇に関する資料蒐集家を父に持ちモスクワ舞踊アカデミー Московская академия хореографии の舞踊史指導を長く担当したバフルーシン Юрий Алексеевич Бахрушин (1896~1973)²⁷、バレエの台本創作も手掛けたレニングラード音楽院 Ленинградская консерватория (現・サンクト＝ペテルブルク音楽院 Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова) 舞踊

く見当たらないことから、フランス語版は原稿のままであり、ロシア語版が最初の出版物であった可能性も濃厚である。Marius Petipa, "The Diaries of Marius Petipa," edited, translated, and introduced by Lynn Garafola, in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 1-79.

²⁵ プティパ関連の著作には、プティパの生涯の概略と 18 作品を解説した *Complete Books of Ballet* (1938) や、《白鳥の湖》の研究書 *The Ballet Called Swan Lake* (1852) がある。Cyril Beaumont, *Complete Book of Ballets* (London: Putnam, 1938). Idem, *The Ballet Called Swan Lake* (London: C.W. Beaumont, 1952).

²⁶ 1942 年から 7 年にわたり舞踊評論誌 *Dance Index* を発刊、ソ連の舞踊史研究者スロニムスキー Юрий Иосифович Слонимский (1902~78) によるプティパ論の英訳や、プティパ自伝の英訳者ムーア Lillian Moore (1911~67) によるプティパの父のアメリカ巡業に関する論考を掲載している。カースティン自身は、*Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing* (1935) や *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks* (1984) など、舞踊史全体を解説する著作の中でプティパ作品の意義を考察している。Lincoln Kirstein, *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing* (New York: G.P. Putnam's Sons, 1935). Idem, *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks* (New York: Dover Publications, 1984).

²⁷ ユーリ・バフルーシンの父アレクセイはモスクワの富裕な皮革商人で、1891 年に私財を投じて劇場博物館 Театральный музей имени А. А. Бахрушина を創設した。この博物館は帝政末期に国家の管轄となり、ソヴィエト政権に引き継がれた。ユーリの著書 *История русского балета* (1965) は、ペテルブルク中心の叙述になりがちな帝政期のバレエをモスクワ中心の視座から捉え直した点で画期的であり、現代でもモスクワ舞踊アカデミーのバレエ史の教材として用いられている。Юрий Алексеевич Бахрушин, *История русского балета* (Москва: Советская Россия, 1965).

部門の舞踊史の教授スロニムスキー Юрий Иосифович Слонимский (1902～78)²⁸、キエフ劇場 Кировский театр (現・マリインスキー劇場 Мариинский театр) バレエ団のダンサーとしての経歴も有する舞踊史研究者クラソフスカヤ Вера Михайловна Красовская (1915～99)²⁹らは、皇室との関係に関する言及を極力避けつつプティパの豊かな創造性と高い芸術性を指摘するという論法をとっている。

20世紀後半には、0-1-1で述べた通り、黎明期の近代バレエを「ロマンティック・バレエ」として再評価する動きが広まった。この契機となった *The Romantic Ballet in Paris* の著者ゲストは、英国とフランスの啓蒙主義時代から19世紀にかけてのバレエを研究対象としていたため、プティパを直接扱った論考の執筆は行っていない。しかし彼には、プティパとロシアで接点のあった舞踊家・作曲家を取り上げた著作があり³⁰、これらの人物との関わりを通して間接的にプティパ像を描き出している。これらの著作におけるロシア関連の出来事の叙述にあたり、ゲストは長年文通を交わしていたスロニムスキーからの情報と助言を活用し、一次資料に直接アクセスできない不便を補いながら執筆を行っている。

0-2-2. 冷戦終結後

プティパ版蘇演の活発化とワイリーによるロシア語一次資料の翻訳

冷戦終結後のプティパ研究をめぐる顕著な動きとしては、セルゲイエフが亡命に際し持ち出した舞踊譜に基づくプティパのオリジナル振付・演出の蘇演の動きが見られたことが

²⁸ 19世紀ロシア・バレエの主要振付家5人を取り上げた1937年の著作 *Мастера балета: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа* でプティパの生涯および主要作品と作風について論じている (アメリカの *Dance Index* 誌でこの英訳が紹介されたことは前述の通りである) 他、プティパ自筆の振付メモも掲載されたプティパ関連の資料集の編纂に携わっている。Юрий Иосифович Слонимский, *Мастера балета: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа* (Ленинград: Искусство, 1937). Idem, et. al. (ed.), *Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи* (Ленинград: Искусство, 1971).

²⁹ クラソフスカヤも、バフルーシン同様、ロシア・バレエ通史の著作の中でプティパを取り上げているが、ダンサー出身という経歴を活かし、プティパ・バレエの振付面に関して秀逸な分析が見られる。Вера Михайловна Красовская, *Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века* (Ленинград: Искусство, 1958). Idem, *История русского балета* (Ленинград: Искусство, 1978).

³⁰ 以下は、プティパと関わりの深かった人物に関するゲストの著作である。Ivor Guest, *Fanny Elssler: The Pagan Ballerina* (Hampshire: Dance Books, 1970). Idem, *The divine Virginia: a biography of Virginia Zucchi* (New York: M. Dekker, 1977). Idem, *Letters from a Ballet Master: The Correspondence of Arthur Saint-Léon* (London: Dance Books, 1981). Idem, "Cesare Pugni: A Plea for Justice," *Dance Research* 1/1 (1983): 30–38. Idem, *Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet* (London: Dance Books, 1984).

指摘できる。プティパ作品は、20世紀に世界各地に伝播する過程で、バレエ団の現状やその属する社会と時代の情勢に合わせて振付と演出にさまざまな改訂が加えられてきた³¹が、東西融和の結果、セルゲイエフの舞踊譜とロシアに残る資料を総合して、プティパの原振付と演出を再現することが可能になったのである。ロシアの振付家ヴィハレフ Сергей Геннадьевич Вихарев（1962～2017）はマリインスキー劇場で1999年に《眠れる森の美女 *La belle au bois dormant*》（1890）、2002年に《ラ・バヤデール *La bayadère / Баядерка*》（1877）、2007年に《フローラの目覚め *Le réveil de Flore / Пробуждение Флоры*》（1894）、2011年にスカラ座 Teatro alla Scala で《ライモンダ *Raymonda / Раймонда*》（1898）の蘇演を行っている。またフランスの振付家ラコット Pierre Lacotte（1932～）は、2000年にポリショイ・バレエ団に招かれ、《ファラオの娘》の蘇演を手掛けている。これらは一分の隙もなくプティパの原振付と演出を再現したというものではないにせよ、これまでは当時の絵画や写真、舞踊評から断片的にしか知り得なかったプティパ作品を、バレエ芸術本来のあり方である「動作」を伴って再現した点で、娯楽興行面のみならず、学術的にも意義深い試みであった。

1990～2000年代には、こうした蘇演を通じ、プティパ関連資料の調査成果が実演に活かされた反面、プティパの生涯や創作姿勢の研究には、さほど大きな進展が見られなかった。その原因としては、振付家として世に出る以前のプティパの活動が舞踊学研究者の関心を惹かなかったこと、ロシアに残るプティパ関連資料の分量が膨大であることと、多くの旧西側研究者にとってロシア語資料の取り扱いが困難であったことなどが指摘できる。

³¹ 20世紀の各国バレエ団における《白鳥の湖》の上演を例に挙げると、英国系バレエ団の主要上演版はダウエル版（1987年英国ロイヤル・バレエ団 The Royal Ballet 初演）とライト版（1981年バーミンガム・ロイヤル・バレエ団 Birmingham Royal Ballet 初演）である。これらはセルゲイエフが、自身の持ち出した舞踊譜をもとに1934年に英国のヴィック・ウェルズ・バレエ団 Vic-Wells Ballet（現・英国ロイヤル・バレエ団）のために振付・演出した版を下敷きにしている。一方ソ連では、モスクワの系のメッセレル版（1937年ポリショイ・バレエ団 Балетная группа Большого театра 初演）とブルメイステル版（1953年モスクワ音楽劇劇バレエ団 Московский академический Музыкальный театр имени народных артистов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко 初演）、およびレニングラード系のコンスタンチン・セルゲイエフ版（キーロフ・バレエ団 Балет Кировского театра 初演）が主な上演版である。他にもヌレエフ版（1964年ウィーン国立歌劇場バレエ団初演）、クランコ版（1963年シュツットガルト・バレエ団 Das Stuttgarter Ballett 初演、オペラ座も1984年にこの版を採用）、バラシン版（1951年ニューヨーク・シティ・バレエ団初演）などが頻繁に上演される版である。これらはいずれも1895年のプティパ＝イワノフ版をもとにしてはいるものの、バレエ団の実情に合わせた改訂というレベルを超えて、幕の構成（3幕構成か4幕構成か）、使用楽曲や曲順、筋（結末が悲劇かハッピーエンドか）などにも大きく手が加えられている。筋立てに関しては、ソ連系のバレエ団の版では、愛で結ばれた男女の相互協力により悪を倒し輝かしい世界が出現するという共産主義イデオロギーとの調和を意識したものに改変されているが、西欧やアメリカの版はプティパ＝イワノフ版の悲劇的結末を踏襲しているのが特徴となっている。

この障壁の一角を切り崩したのが、アメリカの舞踊学者ワイリー Roland John Wiley である。彼はロシア語に堪能であった。1991年に彼が発表した *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker* は、プティパの代表作についてロシア語一次資料の精査と楽曲分析の両面からアプローチを行った研究で、音楽学・舞踊学（舞踊史領域）両分野に多大な貢献を果たした労作である³²。また、これに先立ち 1990年に彼が刊行した *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts, 1810-1910* は、19世紀ロシア・バレエの主要文献を英訳したものである。これは、非ロシア語圏の研究者にとって一次資料へのアクセスの途を切り開いた重要な基礎研究だと評価できる³³。

プティパ生誕 200 周年をきっかけとする新局面

2018 年は、プティパ生誕 200 周年であった。2010 年前後からは、このアニヴァーサリー・イヤーに向けて、東西対立時代に形成されてきたこれまでのプティパ像を再構築しようという動きが、欧州の舞踊学研究者を中心に活性化し始めた。特に、従来は自伝の記述に信を置く形で深く検討されないままであった現役ダンサー時代のプティパの活動について、プティパの在職劇場であるブリュッセルやボルドー、ナント、マドリッド在住の研究者らが関心を向け、当時の劇場資料や地元紙の舞踊評などの調査が急激に進んだ³⁴。

³² Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker* (Oxford: Oxford University Press, 1991).

³³ Idem, *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts, 1810-1910* (Oxford: Clarendon Press, 1990).

³⁴ 例えばブリュッセルの舞踊学研究者エルブルック Jean-Philippe van Aelbrouck による幼少～少年期のプティパの研究、フランスの舞踊学研究者モレル＝ボロトラ Nathalie Morel-Borotra によるボルドーでの活動についての研究、スペインの舞踊学研究者オルミゴン Laura Hormigón によるマドリッドのシルコ劇場 Teatro del Circo でのプティパ父子の活動の研究等が挙げられる。Jean-Philippe van Aelbrouck, "Marius Petipa, une enfance bruxelloise (1819-1835)," in *De la France à la Russie : Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, edited by Pascale Melani (Toulouse: Université de Toulouse, 2016), pp. 41-82. Nathalie Morel-Borotra, "Marius Petipa, « second danseur » au Grand-Théâtre de Bordeaux au Grand-Théâtre de Bordeaux," in *De la France à la Russie : Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, edited by Pascale Melani (Toulouse: Université de Toulouse, 2016), pp. 93-112. Laura Hormigón, *Marius Petipa en España (1844-1847) : Memorias y otros materiales* (Madrid: Danzarte Ballet, 2010). Idem, "El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)," Ph. D. diss., Universidad Complutense de Madrid, 2016.

こうしたプティパ研究の進展を受け、2018年にはプティパをテーマにした国際カンファレンスやシンポジウムが世界各地で開催された³⁵。この年、モスクワのバフルーシン劇場博物館 Театральный музей имени А. А. Бахрушина は、ロシアの舞踊学研究者コナエフ Сергей Александрович Конаев を監修者とし、渡露以前のプティパに関する新たな知見とカラー写真をふんだんに用いたプティパ資料集を刊行している³⁶。英国の舞踊学研究者メイスナー Nadine Meisner も、誕生から死去に至るプティパの全生涯を調査した著作を翌2019年に刊行している³⁷。これは、英語圏研究者によるプティパの初のバイオグラフィーである³⁸。

同じ頃ロシアでは、ソ連時代には忌避されていた帝政期貴族社会について研究者の目が向けられ始めた。この動きは舞踊学分野にも及び、プティパの振付創作の舞台となった帝室劇場の組織とその観客層が、西欧の劇場のそれとは大きく異なっていたことが解明されつつある。とりわけ、1880～90年代の帝室劇場総支配人フセヴォロジスキー Иван Александрович Всеволожский (1835～1909) を取り上げたグローワ Янина Юрьевна Гурова の論考³⁹は、これまでのプティパ研究ではあまり注目されてこなかった二人の関係の詳細を、ロシアの研究者のアドバンテージである一次資料の精査を通じて明らかにした点で、注目すべき内容を多く含むものとなっている。

³⁵ サンクト＝ペテルブルク (ワガノワ・バレエ・アカデミー Академия Русского Балета им. А. Я. Вагановой にて2018年3月10～12日に開催、同年11月19～20日に開催)、モスクワ (バフルーシン劇場博物館にて同年6月6～8日に開催)、マドリッド (同年10月25～26日開催)、ボストン (同年11月9日、ハーヴァード大学ホートン図書館 Houghton Library, Harvard Yard にて開催) など。

³⁶ Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *Мариус Петипа. "Мемуары" и документы*, edited by Сергей Конаев (Москва: Навона, 2018).

³⁷ Nadine Meisner, *Marius Petipa, The Emperor's Ballet Master* (Oxford: Oxford University Press, 2019).

³⁸ メイスナーは「私の知る限り、プティパの全生涯を描いたバイオグラフィーはまだ出版されていない」と述べている。Ibid., p. 11. *New York Times* 誌の書評では“the first full-length Petipa biography in English”、*Wall Street Journal* 誌でも“The first life of Petipa in English”と述べられている。ロシア語によるものは、プティパと同時代人のロシア人舞踊評論家レシュコフ Денис Иванович Лешков (1883～1933) による著作 *Мариус Петипа* (1822 – 1910) が存在するが、渡露以前の記述は薄く、ほぼ自伝の内容そのままである。その他には、先に言及したスロニムスキーの *Мастера балет* があるが、これはプティパー人を取り上げた著作ではない。このように旧ソ連時代、現代を通じて、プティパの全生涯についての論考は、ロシア語圏でもさほど多くないのが現状である。Денис Иванович Лешков, *Мариус Петипа (1822–1910)* (Петроград: Петроградских Академических Театров, 1922).

³⁹ Янина Юрьевна Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2014.

0-2-3. 先行研究の問題点

《ファラオの娘》以降のプティパが考察対象

これまでのプティパ研究は、明示的にせよ暗黙裡にせよ、《ファラオの娘》の成功によって振付家としての地位を確立した後のプティパを念頭に論じられてきた。これは、彼の現役ダンサー時代のキャリアが同時代の他の振付家らに比べて特筆すべき点を欠いていると考えられてきたことや、研究の主流が作品論であったことに起因していると考えられる。確かに《ファラオの娘》は異国情緒と幻想性を兼ね備えた筋立て、群舞の取り扱いの巧みさ、高いスペクタクル性などの点で、後の作品のプロトタイプ的な特徴も備えている。それゆえプティパ研究の多くが、この作品をプティパの振付創作活動の事実上の出発点として扱ってきたことには一理がないわけではない。またプティパ自身もまた自伝中で、舞踊家人生の初期から振付家を目指していたことを書き記し、ダンサー時代の描写においてもダンサーとしての成功よりも振付創作の成功に紙数を割いている⁴⁰。自伝からもたらされるこのプティパ像の印象は《ファラオの娘》以後のプティパ像と一貫性があるため、《ファラオの娘》以前のプティパについては、逆に深い関心を惹起しない方向に作用した面がある。

しかしプティパ研究の起点が《ファラオの娘》に置かれたことで、彼がダンサーとして経験してきた盛期ロマンティック・バレエ作品からの影響は、考察外に置き去りにされることになった。プティパの作風を「クラシック・スタイル」と呼び、ロマンティック・スタイルとは別の様式と捉える通説は、この《ファラオの娘》起点のプティパ観に拠るところも大きいのではないかと思われる。だが《ファラオの娘》は、プティパの天才性の突発的な発露によって突如生まれた作品ではない。《ファラオの娘》創作前のプティパの動向に関する一次資料は、彼が成功を勝ち取るため周到な準備を行っていたことを示している。その準備の内容は、彼がそれまでの小規模作品創作の経験をもとにいつか訪れるであろう大規模作品について熟考を重ねていたことをうかがわせるものである。つまり《ファラオの娘》とは、プティパの振付家としてのキャリアにとっては出発点にあたる作品ではあるが、彼の創作にとってはそれまでの経験を土台としながら大作創作という新たな境地に挑

⁴⁰ プティパ、前掲書、28～29頁、32頁、35～36頁、47～48頁、

んだ作品なのであった。したがって《ファラオの娘》の評価は、本来、そこに至るまでのプティパの道程への考察を抜きに論ずることはできないものである。

にもかかわらず、《ファラオの娘》以前のプティパは、長らく研究者の関心外に置かれてきた。しかし 2010 年前後からは、渡露以前のプティパの活動について、プティパゆかりの地の研究者らが関心を向けるようになり、そうした研究成果を統合した形で、2019 年にメイスナーによるプティパのバイオグラフィーが刊行された。この著作により、《ファラオの娘》以前も含めた、プティパの生涯全体がまんべんなく知られるところとなり、自伝内容と資料が指し示す客観的事実の間の矛盾点も明らかになった。今やプティパ研究は、この新しい知見をふまえ、再考されるべき段階に来ていると言える。本研究において、プティパを古典派と捉える従来のプティパ観ではなく、プティパをロマン主義の同時代人と評したカルサーヴィナのプティパ観を仮説に据えたのは、こうした現状を踏まえてのことである。

帝室劇場の特殊性への配慮の欠如

プティパに関する先行研究は、彼の死後 10 年を経ずして起こったロシア革命と、以後の東西対立の影響を強く被ってきた。ロシア国内に残る一次資料は、その量の膨大さもさることながら、西側研究者にとってはそもそも手に取ることのできないものであり、東側研究者にとっては精査によってツアーリズムとの関わりの深さを示すものを掘り起こすことのないように慎重に取り扱わねばならないものであり、いずれにせよ十分に活用されてきたとは言えない。特に、プティパの創作の場となった帝室劇場という組織ならびにその観客層の特殊性への考慮は、上述したグローワの研究以前は、ほぼ無視されてきた。

19 世紀は、欧州諸国が絶対王政から共和制もしくは立憲君主制の政体へと移行した時代であるが、ロシアでは皇帝による専制体制が維持されていた。同時期の他の欧州諸国のオペラハウスやそれに準じる劇場の多くが、民営もしくは立憲制下での国営であったのに対し、帝室劇場は皇帝専制体制下の国営劇場であった。帝室劇場には、国営劇場としての機能だけでなく、更に文字通りの「帝室の」劇場、つまり舞台芸術を好んだ歴代ロマノフ家皇帝の私的娯楽装置としての側面も備わっていた。帝室劇場は国家組織上、宮内省、すなわち皇帝と帝室、宮廷を司る部署の管轄下に置かれており、総支配人 директор 以下劇場の

運営管理部門（総局） *дирекция* のスタッフは国家官僚であった⁴¹。劇場予算は国費と、ときには帝室の私費の下賜によっても賄われ、運営方針には皇帝の嗜好が直接または運営管理部の忖度により反映された。劇場の席数と年間公演回数の関係上、観客層の大部分は貴族や富裕市民層で占められていたが、彼らは政治的には帝政の支持層であり、伝統的・保守的な価値観を有していた⁴²。帝室劇場の演目と内容は、新聞や文芸誌の舞踊評を通じて広く一般の知るところとなっていたものの、実際にチケットを購入して来場するのは閉鎖的階層に限られていたため、公演制作にあたっては、一般客からの評価よりもこの観客層と帝室の嗜好への配慮に重きが置かれていた。帝室劇場は、集客数と舞踊ジャーナリズムの評価により公演の成否が計られる西欧諸国の劇場とは、組織的にも運営的にも観客層の体質的にも大きく異なっていたのである。

プティパ研究において、帝政期の貴族社会と帝室劇場のあり方を考慮したアプローチは、これまでほとんどなされてこなかった。それは、ソヴィエト政権下のロシアではイデオロギー上のリスクが伴い、諸外国では情報そのものが乏しかったためであるが、バレエが劇場芸術であり、劇場（あるいは興行主）の運営方針のもとで個々の振付家の創作が行われるものである以上、帝室劇場特有の劇場システムへの配慮を捨象したプティパの評価は、一面的な見解であると言わざるを得ない。

幸い 2010 年代以降、本国ロシアでは帝政期の貴族の生活様式の特異性が歴史学の研究対象として注目されるようになり、西欧諸国の貴族との差異やロシアの社会と文化に果たした機能などが、一次資料に基づき解明されつつある。プティパ研究においても、こうした帝政期貴族研究の成果を踏まえ、旧来の評価の再考が必要とされる段階が到来していると言えよう。そこで本研究では、従来のモダニズム・バレエ成立以降の時代から見たプティ

⁴¹ ロシア帝室劇場の総支配人は、皇帝に直接拝謁が可能な立場として、皇族・有力貴族・功労ある軍人が任官されるのが常であった。帝室劇場総支配人の任務は、サンクト＝ペテルブルクとモスクワ両劇場と附属機関の経営・管理を担い、文化の保護・振興を図ると同時に、帝政維持に不適切な表現物を取り締まる検閲官の任務も負っていた。鈴木晶『バレエ誕生』 東京：新書館、2002 年、371 頁。森田稔『永遠の「白鳥の湖」』 東京：新書館、1999 年、151～152 頁。

⁴² ロシアからの亡命者でアメリカの舞踊学研究者チュジョイ Anatole Chujoy /Анатолий Яковлевич Чужой (1894～1969) は、帝政期には宮廷人とのコネクションのない一般人がバレエ観劇をすることは、事実上不可能な状態であったと述べている。なぜならば 20 世紀初頭の時点でロシア帝室はペテルブルクに 19 の異なる宮廷を有していたが、19 世紀中のサンクト＝ペテルブルクのバレエ公演は、座席数約 3,000 のポリショイ・カーメンヌイ劇場と、座席数 2,000 弱のマリインスキー劇場で実施され、シーズン中約 50 回上演される公演の大部分は、この高位の貴族層の人々の年間予約によって占められてしまうことになったからである。したがって社会的身分が高位貴族層ではないにもかかわらずバレエ公演を観劇していた人々は、高位貴族層と何らかの繋がりを持ついわば宮廷周辺人であり、その帰結として体制支持の保守的価値観を有する人々であったと見ることができる。Anatole Chujoy, “Russian Balletomania,” *Dance Index* 7/3 (March, 1948): 49-50.

パの評価ではなく、帝室劇場の運営方針とその観客層の嗜好にプティパがいかに対応していったのかという観点から、プティパの創作スタイルを評価する方針を採用する。

0-3. 本研究について

0-3-1. 本研究の対象

「振付」とは、一般に舞踊動作を指す語である。そのため「振付家」が創作する「作品」とは一連の舞踊動作であり、「作風」とは舞踊動作の特徴を指すとの理解がなされることもある。

しかしバレエにおける振付家とは、舞踊の専門家として舞踊動作の創作を行うのみならず、総合芸術であるバレエ作品の創作者として、台本・音楽・舞台美術・演出の全てを統括する最高責任者である⁴³。したがって、本研究の目的とするところであるプティパの創作スタイルの考察に際しては、プティパが創作した舞踊動作のみならず、台本、音楽、舞台美術、演出手法をも検討の対象に含めることとする。

このようにプティパの「創作」の範疇を、舞踊動作（振付）のみに限定せず、作品全体と捉えることは、上演の途絶により現在では振付が喪失してしまった作品をも検討の対象に含めることができるという点からも、意味のあることである。今日まで振付が継承されているプティパ作品は後期作品が大半なので、舞踊動作のみを検討対象とした場合は、早期作品のほとんどが切り捨てられることになってしまうのである。これを回避するためにも、本研究では台本・音楽・美術などバレエ作品を構成する芸術諸分野の要素をも分析や比較の対象に含める方針を採用する。

⁴³ 音楽の創作に関しては、専門家である作曲家に委ねられるのが通例であるが、これはバロック・ロココ時代、バレエ（オペラ＝バレ *opéra-ballet*）がオペラの一部であったことに由来する伝統である。但し振付家の要求により、いったん出来上がった楽曲に変更が加えられることや作曲家にあらかじめ注文を出すことは、バレエ創作における慣習として容認されていた。バレエがオペラから独立したバレエ・ダクシオン時代以降は振付家が台本創作を行ったが、1827年にオペラ座が演劇やオペラの台本作家をバレエ台本の作者として起用する制度を導入して以来、他劇場の振付家の中にも台本作家による台本を採用するケースが見られるようになった。しかし振付家がみずから台本を構成・執筆することは、現代でも依然として行われている。大道具・小道具・書割・衣装などの舞台美術の実作は各劇場付の美術家が行うが、そのデザインは振付家の指示、もしくは振付家と美術家の合議によるものであった。照明や舞台装置の稼働を舞台上で実行することも舞台美術家の手で行われたが、その前提となる演出プランは振付家の専権事項であった。これは、バレエにおいて振付（舞踊動作）が演出の一部であると考えられているからである。この考え方ゆえに、初演時の原振付を上演劇場やバレエ団の陣容に合わせて改訂することは、オペラや演劇における演出プランの変更と等しいものと見做され、頻繁に行われるのである。

0-3-2. 本研究の方法

本研究では、プティパと同時代の舞踊評、舞踊家の回想録や証言、文書の記録、絵画や写真、楽譜、出版された台本などの文献調査をもとに、プティパの創作活動と帝室劇場総局（運営管理部門）の動向、帝室劇場の観客層による作品受容のありさまを可能な限り明らかにするものとする。その結果を、先行研究の成果を適宜踏まえつつ分析・考察し、プティパの作風と呼べる特徴の抽出を行う。

舞踊評は、プティパ作品の観客による受容と評価を物語るものである。上述のように帝室劇場の観客層は閉鎖的・特権的な階層に限定されていたことを考慮すると、一般向けの新聞・雑誌よりも、劇場の常連バレエ愛好家——バレトマーヌ *balletomane* / *балетоман* と呼ばれる人々⁴⁴——の残した著作の方が、帝室劇場観客層の見解に沿った内容であると考えられる。そこで本研究では、プティパ時代全体にわたる記録を残したプレシチューエフ Александр Алексеевич Плещеев（1858～1944）、スカルコフスキー Константин Аполлонович Скальковский（1843～1906）、フデコフ Сергей Николаевич Худеков（1837～1928）という3人のバレトマーヌの著作に着目した。3人はいずれも1860年代後半以降のロシア社会におけるジャーナリズム活性化の波に乗って新聞・雑誌での舞踊評も手掛けるようになり、ロシア・バレエを論じた単著を数冊出版している⁴⁵。なかでもプレシチューエフのバレエ史

⁴⁴ バレトマーヌについて、英国のロシア史研究者フレイム Murray Frame は「帝政後期特有の文化社会現象」だと述べているが、ロシアからの亡命者でありアメリカで舞踊評論家に転じたチュジョイは、18世紀後半には既に存在していたと述べている。バレトマーヌの実態は熱心な男性バレエファン集団であり、拍手や足の踏み鳴らし、声掛けで舞台を活気づけ、仲間と合同でダンサーに花や記念品を贈るといった活動を行った。Murray Frame, *The St. Petersburg Imperial Theaters, Stage and State in Revolutionary Russia, 1900-1920* (North Carolina: MacFarland, 2015), pp. 78-79. Anatole Chujoy, "Russian Balletomania," *Dance Index* (edited by Lincoln Kirstein) 7/3 (March 1948): 42-58.

⁴⁵ アレクサンドル2世 Александр II（1818～81、在位1855～81）のリベラル化政策により言論への規制が緩和された結果、1860年代後半から70年代にかけてロシア社会では新聞や雑誌の創刊が相次ぎ、論壇が活性化した。帝室劇場に集うバレトマーヌのうちの知識層（インテリゲンツィヤ *интеллигенция* と呼ばれる貴族の知識層と、ラズノチンツィ *разночинцы* と呼ばれるブルジョワ出身の医師・教師、法律家、ジャーナリスト、下級官吏などが混在していた）は、趣味を活かしてこうした新聞・雑誌の演劇評・舞踊評の執筆を担うようになり、やがて舞踊評論家と呼べる存在になっていった。プレシチューエフは下級貴族の家系で作家、スカルコフスキーはブルジョワ層出身で鉱業技術者、フデコフは中流貴族の家系で作家であった。Александр Алексеевич Плещеев, *Наши балет: (1673-1899): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 г.* (Санкт-Петербург: А. Бенке, 1899). Константин Аполлонович Скальковский, *Балет: го история и место в ряду изящных искусств* (1st ed. Санкт-Петербург, 1882), (Москва: Директ-Медиа, 2014). Idem, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения* (Санкт-Петербург: Типография

書 *Наши балет: (1673-1899)*⁴⁶は年代記的叙述スタイルがとられており、『帝室劇場年鑑 *Ежегодник императорских театров*』の刊行が開始される⁴⁷よりも前のペテルブルク帝室劇場の毎年の上演演目や配役の概要を知る手がかりとなる資料である⁴⁸。

0-3-3. 本研究論文の構成

本研究論文は、全3章から構成されている。第1章では、プティパのダンサー時代を取り扱う。プティパは1869年にダンサーとしての引退公演を行っているので、第1章は年代的には1818年から1869年ということになるが、1862年に帝室劇場の第二メートル・ド・バレエに就任してからは、振付家としての活動が中心となり、ダンサーとしての活動は縮減される。したがって第1章は、実質的にはおおむね1862年までを取り上げることになる。ここでは、プティパのダンス・レパートリーの調査と、従来注目されてこなかったダンサーとしての活動の再評価を行う。その上で、プティパがロマンティック・バレエから受けた影響について考察を加える。

第2章は、プティパの振付家としての活動の前半、皇帝アレクサンドル2世 Александр II (1818~81、在位 1855~81) の暗殺(1881)を機に帝室劇場の運営方針が一変する以前を取り扱う。ここでは、彼の活動を追いながら、彼がいかなる形でロマンティック・バレエからの影響を振付創作の中にアウトプットしていったのかについて考察を行う。そして彼が試行錯誤の末、1870年代後半に辿り着いた境地の評価を行う。

第1章で詳述するが、プティパは渡露(1847)以前にはほとんど振付家としての実績がなく、渡露後、オペラ座作品の輸入上演に関与する形で振付家としての活動を開始してい

A. С. Суворина, 1899). Сергей Николаевич Худеков, *История танцев, Часть 4* (Петроград: Петроградской газеты, 1918).

⁴⁶ プレシチエーフの *Наши балет: (1673-1899)* は、1896年に初版が刊行された後、1899年までの舞踊評が増補されたものが1999年に出版されている。本研究で参考文献としたのは、この1899年版である。

⁴⁷ 『帝室劇場年鑑』は、ペテルブルクとモスクワの帝室劇場におけるオペラ・バレエ・演劇の演目と配役、各部門の所属アーティスト一覧などを絵・写真と共に掲載した帝室劇場総局発行の年報で、1892年から1915年まで刊行された。

⁴⁸ 2010年代に相次いで刊行されたワガノワ・バレエ・アカデミー編纂の *Петербургский балет. Три века: хроника* 全6巻もまた、1700~2000年までのペテルブルクのバレエ公演の日付、劇場、演目、配役とそれらに対する主要な舞踊評を調査し、年代記としてまとめた資料である。本研究はこの第2巻(1801~1850)、第3巻(1851~1900)、第4巻(1901~1950)にも多くを負っている。Ирина Анатольевна Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 1-6 том* (Санкт-Петербург: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014~17).

る。それゆえ第2章は、1847年から1881年を取り扱うことになる。渡露後から第二メートル・ド・バレエ就任までの期間（1847年から1862年）は、プティパの人生としては本来一つの時系列上に起きている出来事を、ダンサーとしての活動と振付家としての活動に分け、第1章と第2章で分散させた形となるが、これは、振付創作活動として1本の筋道が明瞭に貫かれている構成のほうが、プティパの振付スタイルの再評価を目的とする本研究の趣旨には適すると判断したためである。

第3章は、アレクサンドル3世 Александр III（1845～94、在位1881～94）即位後からプティパが没するまでの1881年から1910年を取り扱う。「0-2-3. 先行研究の問題点」の項で言及したように、帝室劇場は専制政治体制下の国営劇場であると同時に皇帝の私的劇場でも劇場であり、その運営方針は皇帝の一存に左右される。リベラルな統治方針を採ってきたアレクサンドル2世が自由な世相の中から生まれた反体制活動家のテロに倒れ、後継のアレクサンドル3世が父帝とは正反対の反動的な方針を打ち出したことにより、プティパは1870年代末にいったん到達した境地からの更なる変化を余儀なくされたのである。

第3章では、アレクサンドル3世の意を受けて実施された1880年代の帝室劇場の劇場改革について明らかにし、プティパがそれをどのように受け止め、現代も踊り継がれる傑作の数々を生み出した1890年代の創作へと発展させていったのかを考察する。そして1890年代の作品群で彼が到達した作風——まさに「プティパ・バレエ」と呼ぶべき境地——がいかなるものであったのかについて評価を行う。最後に、この「プティパ・バレエ」と、1990年代から徐々にロシアの芸術思潮の中で盛り上がり始めたモダニズムとの衝突についての分析と考察を行うことで、プティパ・バレエの本質の在り処を導く。

0-3-4. 本研究における表記と一部用語の取り扱い

バレエ作品の表題・役名について

本研究におけるバレエ作品の邦語表題・役名、その他バレエ用語については、今日の我が国バレエ界における一般的呼称を用いた。表題併記の原題には初演時の表題を記したが、ロシア帝室劇場制作作品の場合、フランス語とロシア語併記で公演ポスターが制作されるため、両方を掲げた。

なお我が国バレエ界における作品名や舞踊スタイル名の一部には、現代では使用回避が望ましい呼称が一般的・慣習的用法として広く残存している。本研究においては、バレエ界の読者の理解の便宜のため、慣習的呼称に従った表現を採用している個所が一部に含まれるが、ここに差別的意図は存しないことを明言しておく。例えば 19 世紀バレエには、ロマ族を取り扱った作品が数多く存在しており、彼らの踊りはダンス・キャラクターの一ジャンルとして、バレエの中に取り込まれている。こうした作品や舞踊について、日本バレエ界では現代においても旧来の「ジプシーもの」「ジプシー舞踊」という呼称が一般的であるため、本研究における表記の一部にはこれを使用している。またサン＝レオンの代表作 *Конёк-Горбунок, или Царь-девица / Le petit cheval bossu, ou La Tsar-Demoiselle* の邦語タイトル《せむしの小馬》⁴⁹についても、これに代わる名称が日本バレエ界においてまだ誕生していないため、やむなくこの呼称を用いた。

個人名の表記について

本研究中における人物名に関してはファミリー・ネームでの表記を基本とする。しかし 19 世紀のバレエ・ダンサーや振付家は、職業舞踊家の家系の出身者が少なくない。そのため、本研究中にもファミリー・ネームや、時にファースト・ネームまでもが同一の舞踊家がたびたび登場することとなる。

このような場合は、識別のため、ファースト・ネーム、またはファースト・ネームのイニシャルを加えたファミリー・ネーム、フルネームによる表記を行うこととする。

外国語のカタカナ表記について

外国の地名・人名等に関しては、原則として原語の発音に近いカナ書きを用いた。但し日本で慣習的に用いられている表記がある場合は、それに従った。例えば現在のロシアの

⁴⁹ 《せむしの子馬》・《せむしの仔馬》の表記を用いる邦題もあるが、“Конёк”は幼い馬ではなく、小さい種類の馬、いわゆる「ポニー」の意である。したがって「子馬」「仔馬」の訳語は正確ではない。本研究では「小馬」の表記を採用した。

首都 Москва は、ロシア語発音をカナ書きすると「マスケヴァー」となる。しかし本研究では、わが国における一般的な表記法である「モスクワ」を用いている。

日付の表記について

ピョートル大帝以来、帝政ロシアではユリウス暦が使用されており、1917年の十月（十一月）革命を契機に、西欧と同じグレゴリオ暦が用いられるようになった。そのため本研究におけるロシア関連の日付表記には「グレゴリオ暦 / ユリウス暦」という形を用い、西欧の日付とロシアの日付を併記した。

両者の日数差であるが、グレゴリオ暦における1800年3月13日から1900年2月28日までの期間は、この日付から12日を引いたものがユリウス暦の日付（1800年3月1日から1900年2月16日）となる。グレゴリオ暦1900年3月14日から2100年2月28日までの期間は、13日を引いたものがユリウス暦の日付（1900年3月1日から2100年2月15日）となる。この間の期間にあたるグレゴリオ暦1900年3月1日から13日（ユリウス暦1900年2月17日から29日）は、グレゴリオ暦が100の倍数の年に閏年を置かない関係で、グレゴリオ暦の日付をもとにユリウス暦の日付を算出する場合はマイナス12日、ユリウス暦の日付をもとにグレゴリオ暦の日付を算出する場合はプラス13日となる。

「民族舞踊」・「ダンス・キャラクター」という語について

本研究において、「民族舞踊」と「ダンス・キャラクター」の両語は互換性を有するものとして取り扱う。この種の踊りは、慣習上もバレエ研究上も「ナショナル national dance」「フォーク folk dance」「キャラクター character dance」「エスニック ethnic dance」と様々な呼称で呼ばれ、ほぼ同義語として扱われている。ロマンティック・バレエ期の「民族舞踊」を論じたアメリカの舞踊学者アーキン Lisa C. Arkin とスミスによる共著論文

“National Dance in the Romantic Ballet”⁵⁰ では、“national dance” と “character dance” の互換的使用を明示しており、本研究もこれに倣った。

厳密に述べるならば、「民族舞踊」とは各地の一般大衆によって踊られる伝統的・土着的踊りであり、「ダンス・キャラクター」とはそれがバレエに取り込まれることにより劇場舞踊としての洗練度を増したものであるということになる。しかしバレエを論じる文脈内の「ダンス・キャラクター」という語は、バレエにおける非ダンス・キャラクターの踊りである「ダンス・クラシック」や「マイム」との対比を含むニュアンスを帯びることになる。

本研究では、この対比を特に意識する必要のない文脈においては、「民族舞踊」という語を、広くこの種の踊りを指す一般的な呼称として用いている。逆に、バレエに取り込まれる以前の「民族舞踊」について述べる際は、「土着の」・「地方の」・「伝統的な」等の形容詞を付加し、バレエへの取り込み以前であることが明確となるように心掛けた。しかしこの取り込みは、舞踏会の踊りを經由して発生する場合も多く、バレエに取り込まれる前段階が必ずしも「土着的」な舞踊であるとは限らない。その際は「社交ダンス」、「舞踏会」、「ダンス・ホール」等の語を用い、民族舞踊から発展したものであると同時に舞踏会の踊りでもあることを示した。

「花形舞姫」という語について

バレエ団という組織には、舞踊技量・演技力・容姿に優れ主役を担い得るダンサーを第一舞踊手、以下、経験や力量に応じてソリスト級ダンサーとして第二舞踊手、第三舞踊手、更にコール・ド・バレエ（群舞）とする階級付けが存在する⁵¹。例えば 19 世紀オペラ座の場合は、第一舞踊手はプルミエ・ダンスール／プルミエール・ダンスーズ premier danseur / première danseuse、第二舞踊手はスジェ sujet、第三舞踊手はコリフェ coryphée、コール・ド・バレエはカドリーユ quadrille と呼ばれている。

⁵⁰ Arkin, Lisa C. and Marian Smith, “National Dance in the Romantic Ballet,” in *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, edited by Lynn Garafola (Hanover and London: Wesleyan University Press, 1997), p. 11 and p. 13.

⁵¹ この種のバレエ団内の階級は、劇場とダンサーの契約書に明記され、ギャランティや配役に影響する。階級の分け方や名称、人数はバレエ団や時代により多少異なる。例えば 19 世紀オペラ座の場合は、スジェとコリフェはソロの踊りも受け持つが所属はコール・ド・バレエであり、コール・ド・バレエには属さないのはプルミエ・ダンスール／プルミエール・ダンスーズのみというシステムであった。

次項「0-4. ロマンティック・バレエについて」で詳述するが、オペラ座は民営化をきっかけに、女性ダンサーの魅力を前面に押し出す経営戦略を採用し、第一舞踊手よりも更に好条件で、欧州バレエ界トップクラスの女性ダンサーと契約を結ぶことを始めた。20世紀以降、オペラ座のこのランクのダンサーはエトワール *étoile* と呼ばれるようになるが、19世紀中にはまだ特別優遇された契約関係があるのみで身分を表す名称は存在しない状態であったため、本研究では便宜上「花形舞姫」という語を用いることとした。オペラ座の場合と対応させるため、オペラ座以外のバレエ団に関しても、そのバレエ団の筆頭女性ダンサーについては、オペラ座と同じく「花形舞姫」の呼称を用いた。

脚注における文献名表記について

同一文献からの引用が繰り返される場合は、慣例に従い欧語では“*op. cit.*”や“*Ibid.*”、邦語では「前掲書」の表記を用いた。但し、同一著者による複数の文献についてそれぞれ反復的な引用を行った場合は、混同を避けるため、その都度文献名を記載した。また、前章で既出の文献であっても、章が変わった後の初回引用では書誌情報をあらためて記載した。

なお、本研究の実施期間は、世界中がコロナ禍に見舞われ、渡航による現地資料調査が困難となった期間であった。その反面、コロナ禍は、各国の図書館や研究機関における所蔵資料のデジタルアーカイブ化の急速な進展をもたらした。こうした事情から、本研究で使用した一次資料、二次資料は、このオンラインによる資料閲覧の恩恵に大きく依拠している。オンラインから閲覧・入手した資料のインターネットアドレスは、表記の煩雑さを避けるため、書籍として出版されているものやそれに準じる形のもの（電子書籍やPDFとしてダウンロード可能なものなど）の場合、脚注内では原則省略し、巻末の参考文献一覧に掲載した。しかしHPやブログ等、書籍・準書籍として未刊行のWeb情報に関しては、脚注内にもインターネットアドレスを表記した。

なお、本研究における参考文献の表記法はシカゴスタイルに準拠した。本来、言語によりセミコロンの前後の空白や引用符の形状、ページ数の略号等は異なるが、本研究は参考文献が数か国語にわたっているため、煩雑さと不統一さを避けるため英語の表記法で全て統一した。

図表番号について

図表は、概ね 1 頁程度のものに関しては、本論文内に掲載した。年表等、紙数を要するものに関しては、付録資料集を作成し、本論文末尾に掲載した。

図表の番号については、両者でそれぞれ通し番号を付したが、本文内の掲載か付録資料集掲載かが明瞭にわかるよう「論文内掲載・図表〇〇」、「付録資料集掲載・図表△△」との表記をおこなった。

0-4. ロマンティック・バレエについて

本研究は、プティパを「ロマン主義の同時代人」と評したカルサーヴィナの見解を出発点として、ロマンティック・バレエ側の視座からプティパの生涯と作風を再検討するものである。本節ではその前提として、盛期ロマンティック・バレエという時代とその舞踊スタイルについて、簡単に振り返っておきたい。

既に述べた通り、ロマンティック・バレエという呼称は、黎明期の近代バレエが、同時期の欧州を席卷していたロマン主義の芸術思潮に呼応する特質を備えていたことに由来するものである。だが近代バレエの始まりに先立ち、バレエはまず独立した芸術の一ジャンルとして確立されねばならなかった。なぜならば、16 世紀末に「バレエ」という語が初めて文献に登場してから約 150 年間、バレエはもっぱらフランス宮廷の催事でのセレモニーや余興として、ギリシャ・ローマの神話や文学を題材に、詩と音楽と舞踊の調和を具現化する総合音楽劇として上演されてきたからである⁵²。18 世紀に入り、王立舞踊学校創設（1713）⁵³によって舞踊専門家が輩出されるようになった後も、作品形態上バレエはオペラと未分化の時代が続いていた。

⁵² この時代のバレエは「宮廷バレエ」と呼ばれる。当時のバレエは台詞のない歌舞劇であり、仮面を付けて上演された。物語の進行は声楽が担い、舞踊は物語の直接表現とは無関係な、舞台に華を添える装飾的な役割を受け持っていた。市瀬陽子「バレエの起源」『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』東京：平凡社、2012 年、18～24 頁。アイヴァ・ゲスト『パリ・オペラ座バレエ』(Ivor Guest, *Paris Opera Ballet*, Hampshire, 2006) 鈴木晶訳、11～25 頁。

⁵³ 国王ルイ 14 世 Louis XIV (1638～1715、在位 1643～1715) は、1713 年に王立音楽アカデミー *Académie royale de Musique* をフランス文化の公式表現のための国家的組織と位置づけて経営規約を定め、併設の舞踊学校を設けた。今日のオペラ座と附属バレエ学校の祖である。

18世紀後半にノヴェール Jean-Georges Noverre (1727~1810) らによって、従来は声楽の役割とされていた筋表現を舞踊で行おうとする新しいバレエのあり方が提唱されるようになる⁵⁴。バレエ・ダクシオンと呼ばれるこの様式が確立されることによって、バレエは舞台に華を添えるだけの役割から、舞踊によって物語を表現する無言音楽劇となり⁵⁵、オペラから分離独立した芸術上のジャンルを成すに至ったのである。オペラ座では、1776年にノヴェールがメートル・ド・バレエに就任して以降50年近くにわたり、バレエ・ダクシオンのスタイルによるバレエ作品が生み出されていくことになる⁵⁶。

0-4-1. パリの二流劇場からオペラ座へ

二流劇場のロマン主義的大衆音楽劇

オペラ座ではいまだバレエ・ダクシオン作品が創作されていた1820年代、ポルト・サン＝マルタン座 Théâtre de la Porte Saint-Martin やゲテ座 Théâtre de la Gaîté などのパリの二流劇場⁵⁷の音楽劇には、前世紀末以来文学や美術の分野から少しずつフランスにも広まり始め

⁵⁴ ノヴェールはバレエ・ダクシオンの理論書『舞踊とバレエについての手紙 *Lettres sur la danse et les ballets*』

(1760) を執筆したことで、バレエ・ダクシオンの代表的な振付家・理論家となったが、この新しい舞踊スタイルは、ノヴェール以外にも、英国の振付家ウィーヴァー John Weaver (1673~1760)、オペラ座の花形舞姫で振付も行ったサレ Marie Sallé (1707~56)、フランスの舞踊理論家カユザック Louis de Cahusac (1706~1759)、ウィーン出身で一時期はロシア帝室劇場のメートル・ド・バレエも務めたヒルファーディング Franz Hilverding (1710~68)、ノヴェールと論戦を繰り返した振付家アンジョリーニ Gasparo Angiolini (1731~1803) ら様々な舞踊家によって、18世紀後半に欧州各地で提唱・実践された。

⁵⁵ バレエ・ダクシオン作品がいかなるものであったかは、今日まで振付が伝承されておらず定かではないが、マイムの比重の高い作品であったと考えられている。

⁵⁶ バレエ・ダクシオン時代に仮面を付けて踊る習慣は廃れ、女性ダンサーが宮廷女性のようなパニエと大きな髪型で踊ることもなくなり、衣装が軽量化した。

⁵⁷ 第一帝政期、皇帝はパリの劇場は既存の劇場から8つの劇場を選定し、それらを更に「大劇場 *grands théâtres*」と、より大衆的な「二流劇場 *théâtres secondaires*」とに分けた。その他の劇場は「劇場未満 *spectacles de curiosité*」に格下げされるか閉鎖された。各劇場の上演演目のジャンルも定められ、それまで不明確だったジャンルの内容も定義づけされた。「大劇場」とされたのはオペラ座、オペラ＝コミック座 Théâtre de l'Opéra-Comique、皇后劇場 Théâtre de l'Impératrice (現在のオデオン座 Théâtre de l'Odéon)、フランス座 Théâtre Français (現在のコメディ・フランセーズ Comédie-Française) であり、「二流劇場」とされたのは、ヴォードヴィル座 Théâtre du Vaudeville、ヴァリエテ座 Théâtre des Variétés、ゲテ座、ポルト・サン＝マルタン座であった(この他、アンビギュ・コミック座 Théâtre de l'Ambigu-Comique はゲテ座の分館扱いで「二流劇場」に加えられている)。以後、新劇場の開場には国または内務大臣の許可と、上演演目のジャンルを確定するための「特権」の公布が必要とされた。この劇場システムは第二帝政期まで維持されることになる。森佳子『オフエンバックと大衆芸術：パリジャンが愛した夢幻オペレッタ』 東京：早稲田大学出版局、2014年、4-8頁。Danielle Mathieu-Bouillon, “Le Théâtre à Paris sous le Consulat et

たロマン主義の影響が及びつつあった。こうした劇場では、古典劇の規範である三一致の法則 *trois unités*⁵⁸に縛られない自由な筋立てを、ロマン主義絵画風の書割をパノラマ *panorama*、ジオラマ *diorama* などの新しい技法を用いて見せる舞台美術⁵⁹と大がかりな舞台転換による演出⁶⁰で華やかに彩った作品が上演されていた。こうした大衆劇は、演劇ジャンルとしてはフェリ *Féerie* やメロドラマ *Melodrama* と呼ばれるものであり⁶¹、観劇に際して前知識となるギリシャ神話などの古典教養を必要とせず、舞台そのものを眺めるだけで娯楽性を享受できたことから、生活水準の向上によって劇場芸術を楽しむ始めたパリの市民層に大いに好まれるようになっていった。ポルト・サン＝マルタン座は、常設のバレエ団を有していたため、フェリやメロドラマ風の新作バレエも上演された。

オペラ座への波及

旧貴族を主要観客層とするオペラ座にも、この新しい波は及んだ。既に舞台美術面では、オペラ座と二流劇場を兼務する舞台美術家シセリ *Pierre-Luc-Charles Cicéri* (1782～1868) に

l'Empire de Bonaparte à Napoléon 1er," s.v. Paris et ses théâtres : histoire des théâtres de Paris, de Lutèce à nos jours (Association de la Régie Théâtrale), accessed November 18, 2017, <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/histdestheatres/8-empire.html>

⁵⁸ フランス古典演劇の作劇規範で、作品の地理設定を一つの場所に（場の一致）、時間経過を一日のうちに（時の一致）に収め、一つの行為が完結する筋立て（筋の一致）にすべきというものである。

⁵⁹ パノラマは湾曲した壁面に描かれた書割を回転させることによって風景らしく見せる技法、ジオラマは書割に前面からの照明と背面からの透過光照明を切り替えて照射することで異なる風景を出現させる技法で、共に 18 世紀末から 19 世紀初頭に発明されている。オペラ座をはじめとするパリの諸劇場の舞台美術を掛け持ちで担当していた舞台美術家シセリ *Pierre-Luc-Charles Cicéri* (1782～1868) は、こうした新しい技術を積極的に取り入れた他、従来のオイルランプ照明から、より明るく、光量調節も可能なガス灯照明への切り替えを推進した。

⁶⁰ ポルト・サン＝マルタン座は 1800 席、ゲテ座は 1545 席と共に大規模劇場であったため、大掛かりな装置の転換や、華やかな装飾などスペクタクル性の高い演出が可能であった。John McCormick, *Popular Theatres of Nineteenth Century France* (London: Routledge, 2003), p. 20.

⁶¹ フェリは、妖精や魔法が登場する民間伝承を下敷きにした筋を華やかな装置で演出した舞台、メロドラマは、起伏に富んだ筋立てで市民生活、特に恋愛模様を役者の巧みな演技力によって描き出すものであった。フェリもメロドラマももともとは共に 18 世紀に市場で演じられた芝居から発生し、両者が同じ劇場で上演されていたという点で、近しいジャンルであった。しかし 19 世紀に入ると、メロドラマは、産業革命と近代市民社会の到来でもたらされたさまざまな社会の様相を取り込みながらほとんど正統演劇に近いところまでドラマ性を強めていき、一方フェリは非現実的・超自然的な要素を筋に取り込みながらより大きな視覚的刺激への期待に応える方向で発展していった。アメリカの政治学研究者マコーミック John McCormick は、19 世紀フランス演劇を論じた著書 *Popular Theatres of Nineteenth Century France* (2003) の中で「19 世紀はメロドラマとフェリが最も大きく乖離した時期であった」と指摘している。Ibid., pp. 159-167.

よって、ロマン主義絵画風の書割を新しいテクノロジーと組み合わせた装置が積極的に採用されていたが、1827年には更に三つの新しい変化が相次いでオペラ座に起こった。

その一つが、マリー・タリオニ Marie Taglioni (1804～84) のデビューである。マリーは、振付家である父フィリッポ・タリオニ Filippo Taglioni (1777～1871) から、当時まだ一部のダンサーが曲芸的な見せ場でスポット的に用いていたポアント技法を徹底的に訓練されていた⁶²。彼女は技術的困難さを微塵も見せずにポアントで優美に軽やかに踊ってオペラ座デビューを果たし、センセーションを巻き起こした。オペラ座の女性ダンサーたちがこぞって彼女の真似をしたことで、タリオニの舞踊スタイルは彼女個人の特技からオペラ座の新しい舞踊スタイルとなり、欧州各地に一気に広まった。このポアント技法は妖精や霊魂など空中を飛翔・浮遊する超自然的存在の身体表象に適しており、ロマン主義の一つの典型的な表れである夢幻や神秘を表現するのにふさわしい舞踊語彙をバレエ芸術にもたらした。

第二の変化は、1787年の就任以来40年間にわたってオペラ座のバレエ・ダクシオンを牽引してきたピエール・ガルデル Pierre-Gabriel Gardel (1758～1840) がメートル・ド・バレエの職を引退したことである。後任のオーメール Jean-Louis Aumer (1774～1833) は、二流劇場のバレエの新しい作風に対抗できる作品を創作する能力を欠いていたため、オペラ座は台本創作をメートル・ド・バレエに任せず、プロの台本作家に委ねることを決定した。これが第三の変化である。このとき起用されたのが、当時絶大な人気を誇っていた台本作家スクリーブ Augustin Eugène Scribe (1791～1861) である。彼の台本に基づくオーメール振付のバレエ《夢遊病の女 *La somnambule, ou L'arrivée d'un nouveau seigneur*》(1827)、《眠れる森の美女 *La belle au bois dormant*》(1829)、《マノン・レスコー *Manon Lescaut*》(1830) はいずれも大成功を収めた⁶³。

⁶² フィリッポ・タリオニ以外にも、パリでバレエ教室を開業していた元オペラ座のダンサー、クーロン Jean-François Coulon (1764～1836) の門下からは、ゴスラン Geneviève Gosselin (1791～1818)、デュヴェルネ Pauline Duvernay (1812～94)、ルルー Adèle-Louise-Pauline Leroux (1809～91) らポアント技法を積極的に用いる女性ダンサーが輩出されている。マリーも一時期クーロンに師事していた。鈴木『バレエ誕生』、48～59頁。同「19世紀のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』、49～51頁。

⁶³ 《夢遊病の女》の人気は、ロマン主義の一つの表れとして当時、精神や心・狂気などへの関心の高まりがあったことを受けている。ペロウ童話の妖精譚を下敷きにした《眠れる森の美女》も、自国独自の伝承や民話を見直すという、ナポレオン戦争への反動で生じた欧州各国の民族主義的傾向から生まれた動きと関連している。《マノン・レスコー》は総額7万フランもの費用をかけた衣装と舞台美術と装置でアンシャン＝レジーム期の上流層の風俗——この時のオペラ座の主力観客層である王政復古期の貴族らにとって親や祖父世代の風俗である——を描き出し、作品内には更に劇中バレエの形で宮廷バレエの場面も挿入して、懐古趣味と華麗さを打ち出した。一方、マノンの人物像に関しては、原作から離れて、田舎出身の純

オーメールとスクリーブの協働三部作は、筋立てや演出面ではバレエ・ダクシオンの典型的な題材であるギリシャ神話や古典文学からの離反が見られ、ロマンティック・スタイルを先取りするかのような傾向が見て取れる。しかし振付面では、マイムによる筋表現に重点を置くバレエ・ダクシオンのスタイルが踏襲されていたことがわかっている⁶⁴。したがってこの三部作は、バレエ・ダクシオンとロマンティック・スタイルとの過渡期の、ブレ・ロマンティック・スタイル作品であると評価することができる。

民営化オペラ座の新総裁ヴェロンによる改革

1830年の七月革命の結果、旧貴族層が厚遇された王政復古体制は崩壊し、オルレアン家のルイ＝フィリップ Louis-Philippe I^{er} (1773～1850、在位 1830～48) が国王の座についた。七月王政のはじまりである。これを機に、赤字続きだったオペラ座は、国営から民営に移行する。その経営権を手に入れたヴェロン Louis-Désiré Véron (1798-1867)⁶⁵は、1831年に総裁に就任し、財務状況改善のため劇場運営全般にわたって改革の大鉦をふるい始めた。

1820年代のオペラ座顧客層の中心は王政復古でパリに返り咲いた旧貴族層であったが、彼らの多くは七月革命を機に地方所領へと去っていった。代わって政権の座を占めたのは、新興ブルジョワ層、特に銀行家や産業資本家といった大ブルジョワと呼ばれる人々であった。ヴェロンは彼らを顧客ターゲットと定め、「オペラ座をブルジョワのヴェルサイユにする」⁶⁶ための戦略を次々と打ち出していく。

朴無垢な少女へと書き換えられており、彼女をアンシャン・レジーム期の社会の頹廢の犠牲者として描き出す作品にすることで、観客の共感を得られるよう工夫が加えられた

⁶⁴ Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, pp. 127-162.

⁶⁵ ヴェロンは医師であったが、咽喉薬の特許によって財を築き、1829年に *Revue de Paris* 誌を創刊して文筆活動に転向している。鈴木『バレエ誕生』、12頁。

⁶⁶ ヴェロンは、1853～55年にかけて発表した回想録の中で次のように述べている。「La Révolution de juillet est le triomphe de la bourgeoisie ; cette bourgeoisie victorieuse tiendra à trôner, à s'amuser ; l'Opéra deviendra son Versailles, elle y accourra en foule prendre la place des grands seigneurs et de la cour exilés. » (七月革命とはブルジョワ階級の勝利である。勝利したブルジョワ階級は、王座に座り楽しむことを握るだろう。オペラ座は彼らのヴェルサイユになるだろう。彼らは、オペラ座における貴族や亡命した宮廷の立場に大挙して押し寄せるだろう) (拙訳)。Le docteur Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris, tome troisième* (Paris : Gabriel de gonet, 1854), p. 171. なお、この回想録は、出版から2年後の1856年から翌57年に Librairie nouvelle 社から再版されており(該当箇所の内容は同じ。1853～55年版は全6巻なのに対し、1856～57年版では全4巻で、巻の割り振りや章立てに変更がある)、出版時期が近接しているため、各種文献における引用には両者の混同(もしくは出版社明示のないもの)が見られる。本引用箇所は、Librairie nouvelle 社版では1857年に出版された第3巻に掲載されており、掲載頁は104～105頁である。

ヴェロンは、バレエ作品の傾向について過去の上演作品の傾向とその興行収入の相関関係の分析を行い、バレエ部門に関して新たな方針⁶⁷を決定した。この決定は、ノヴェール以来継承されてきたバレエ・ダクシオンというスタイルが1つの区切りを迎えて次の段階に移行するための後押しとなり、新たなロマンティック・スタイルの流行を生み出すための大きな原動力となった。というのも、このオペラ座の改革は経営・運営に関するものではあったが、それはオペラ座内部で1820年代から既に進行していた芸術面での変化に対応した措置でもあったからである。その方針とは、具体的には次のようなものである。

①シリアスなドラマや歴史劇⁶⁸は振付（舞踊）の領分とはしない

(Les drames, les tableaux de mœurs ne sont pas du domaine de la chorégraphie)

②ヴァリエティ豊かで刺激的な音楽

(une musique variée et saisissante)

③目新しく奇抜なさまざまな衣裳、コントラストのはっきりした舞台美術、意外性と視覚的な変化に富んでいること

(costumes nouveaux et curieux, une grande variété, des contrastes de décorations, des surprises, des changements à vue)

④演技は平明でわかりやすく、舞踊そのものが状況の自然な展開となっていること

(une action simple, facile à comprendre, mais où la danse soit le développement naturel des situations)

⑤先達とは異なる卓越した舞踊を踊る、若く美しい女性芸術家の魅力の活用

(les séductions d'une artiste jeune et belle, qui danse mieux et autrement que celles qui l'ont précédée)

①は台本に関する方針である。これは換言すれば、悲劇的な筋立てや史実に基づく題材を「バレエでは」避けるということである。アメリカの舞踊学者スミス Marian Smith は、ヴェロン以降のオペラ座においては、オペラ部門では男性キャスト中心の深刻な歴史劇、バレエ部門では女性キャスト中心の軽い恋愛劇という、筋傾向の「棲み分け」があり、バ

⁶⁷ Ibid., pp. 224-225. Librairie nouvelle 社版では、第3巻157頁。

⁶⁸ « les tableaux de mœurs » は、辞書では「風俗劇」との訳語が当てられる。しかし1887年に刊行された *Bibliographie de parisienne: tableaux de mœurs (1600-1880)* の書誌紹介とジャンル別分類では、この語に対して、パリの各時代の様相や慣習・風物を描いた文学全般が割り当てられており、日本語の「風俗」の語から喚起されるサブカルチャーや世俗的な内容のものに必ずしも限定されないことから、「歴史劇」とした。

レエは、牧歌的・夢想的・私的な世界を描き出すことで政治や権力闘争・戦争を描くオペラとは表裏を成す役割を果たしていた、と指摘している⁶⁹。実際、七月王政期オペラ座制作バレエの27作品中、人が死ぬものはわずか3作品⁷⁰だけである。その死の要因も恋愛関係の悪化によってもたらされるものであり、グランド・オペラでしばしば取り上げられるような政治的・宗教的・民族的な非運の影響による死ではない。

④と⑤もまた、台本に関わる方針である。④は凝った演技を必要とせず舞踊という無言劇によってもストーリーの流れを表現しやすい筋であること、⑤は女性を主役とし、彼女の女性的な魅力が際立つ筋、すなわち恋愛と結婚をめぐる筋であることを求めている。これらが①と合わさった結果として、七月王政期オペラ座作品の台本には類型化傾向が見られる⁷¹。筋立てが類型化することは、展開や結末の予想しやすさに通じ、舞踊による筋伝達の困難さをカバーするという長所になる反面、興行的には観客の飽きを惹起しやすいという短所にもつながってくる。

この飽きに対してヴェロンは、台本と舞踊よりも、音楽と美術による対処を想定していたようである。方針の②は音楽、③は舞台美術についての言及だが、これらに対してヴェ

⁶⁹ スミスは七月王政期バレエの作品傾向についてオペラとの比較により検証を加え、以下のように述べている。①オペラとバレエの筋は、共に、公的・政治的・社会的な対立と私的な愛情問題の二つの要素から成っており、作劇構成の点でも似通っている。②しかし、オペラでは政治的対立がメインで恋愛はサブプロットであり、バレエはその逆である。③オペラの場合は史実（歴史上の人物や事件）に直接筋を絡める。バレエでは歴史は単なる場面設定に過ぎないか、史実が出て来るとしても筋の背景程度である。④オペラでは都市が舞台となることが多いが、バレエでは田園や異国、異界が舞台となる。⑤オペラに比べて、バレエは女性の登場人物が多い。⑥オペラでは「公的領域における国家の支配という秩序」、バレエでは「個人的領域における男性の支配という秩序」の肯定が訓戒として含まれる。Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2000), pp. 19-96.

⁷⁰ Ibid., p. 59. この「人が死ぬ三作品」とは、マリー・タリオニー主演の《ラ・シルフィード *La Sylphide*》、ファニー・エルスラー主演の《ラ・ジプシー》、カルロッタ・グリジ Carlotta Grisi (1819~99) 主演の《ジゼル》である。七月王政期オペラ座の三大花形舞姫がそれぞれ一作ずつ悲劇を演じていること、それらが各舞姫の代表作となっていることは興味深い。

⁷¹ スミスは七月王政期のオペラとバレエ両方を対象に、①女性が下位の身分違い恋愛譚、②男性が下位の身分違い恋愛譚、③男性が未知の相手と恋愛する筋展開、④女性が未知の相手と恋愛する筋展開、⑤恋敵により恋愛が破綻する筋展開、⑥貴族の変装・なりすましを含む筋展開、⑦主要登場人物が実は高貴な生まれと判明する筋展開、⑧伝説に絡んだ筋展開、⑨悪魔や超自然的存在の誘惑を含む筋展開、⑩女性が真に愛する人のため犠牲的に意に染まぬ男性と結婚する筋、という類型を掲げている。アメリカの舞踊学者コルドヴァ Sarah Davis Cordova は、七月王政期バレエの筋展開と恋愛の両当事者の属性の両方に着目して①超自然的存在との恋愛、②ヨーロッパ文化圏外の人物との恋愛、③悪魔や魔法の働きかけがあるもの、④身分違いが解消・克服されて恋愛成就するもの4つの類型に分類している。フランス文学研究者・設楽(小山)聡子も七月王政期バレエの筋展開に注目し、①貴族の男性が身分の低い女性を見初めるもの、②恋人との関係が破綻し娘が狂乱するもの、③若くして死去した娘が妖精に変身するもの、④人間と精霊の恋を扱ったもの、という4類型の存在を挙げている。Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, pp. 26-28. Sarah Davis Cordova, "Romantic ballet in France: 1830-50," in *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), pp. 122-23. 小山聡子「テオフィル・ゴーチエによるバレエ『ジゼル』原案について」、『藝文研究』第78巻 東京：慶應義塾大学藝文学会、2000年、384(5)-383(6)頁。

ロンは、多様性（「ヴァリエティ豊か」「さまざまな」「コントラストのはっきりした」「視覚的变化に富む」）と斬新さ（「刺激的」「目新しさ」「奇抜さ」「コントラストのはっきりした」「意外性」）の発揮を期待していたことが読み取れる。

この方針を実現するため、ヴェロンはポルト・サン＝マルタン座でメートル・ド・バレエを務めていた振付家コラーリをオペラ座に招き入れる⁷²。更に「卓越した舞踊を踊る、若く美しい女性芸術家」であるマリー・タリオーニと改めて高額長期の契約を締結して身分の格上げ⁷³を行い、彼女の振付のため父・フィリップともメートル・ド・バレエの契約を結んだ⁷⁴。更に、マリーに相応しい舞踊技術と演技力を持つ相手役として、ポルト・サン＝マルタン座出身で、高い身体能力を持つペローとマジリエを主演級として積極的に起用した。このときヴェロンが抜擢した舞踊家は全て、オペラ座バレエ学校から同バレエ団のダンサー・振付家になった「純粹培養」「生え抜き」ではなく、外国のバレエ団や二流劇場で活躍してきたキャリアの持ち主であることは注目に値する⁷⁵。ヴェロンはこの人事を通じて、ノヴェール以来のオペラ座の伝統であるバレエ・ダクシオンのスタイルを過去のものとして扱うということ、誰の目にもはっきりとわかる形で打ち出したのである。

ヴェロンの改革は、1820年代から徐々にオペラ座にも浸透し始めていた二流劇場発のロマン主義芸術の影響を、意図的・積極的に運営方針の中に取り込み、人材登用と制度整備によって確実にしたものとして評価できる。改革の結果として、オペラ座は七月王政下で新たな支配者となった大ブルジョワ層を観客として取り込むことに成功し、財政は黒字に転じる。目に見える結果を出したことにより、ヴェロンが打ち出した運営方針は退任後も

⁷² コラーリは、舞台が大きく大規模な演出が可能であったポルト・サン＝マルタン座での経験から、大人数の群舞の扱いや派手な舞台装置を使った演出を得意としていた。オペラ座ではタリオーニ父娘が妖精ものを得意としたことの反作用として、世俗恋愛劇を取り上げることが多かった。彼は、エルスラーをスターに押し上げた《杖をついた悪魔》の舞台のように、台本の地理ナラティブ由来のエキゾティシズムを、舞台美術や衣装、民族舞踊で視覚化することに長けていた。鈴木、「19世紀のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』、53頁。

⁷³ 1827年のオペラ座デビュー以来マリー・タリオーニの人気は高かったが、身分はブルミエ・スージェ *premier sujet* という上から二番目の階級であった。ヴェロンは、彼女と年棒3万フランの6年契約を結び、最上位の階級ブルミエール・ダンスーズ *première danseuse* を越える唯一別格の花形舞姫として遇した。

⁷⁴ フィリップとの契約は年棒1万フラン、これはコラーリの2倍以上の額であった。だが、フィリップの立場は、バレエ団の特色を打ち出し舞踊水準維持を担うカンパニー付きのメートル・ド・バレエというよりはマリーの専属振付家であり、メートル・ド・バレエとは言っても実質的には客演振付家であった。

⁷⁵ コラーリはオペラ座バレエ学校出身である。数年間オペラ座で踊った後、ウィーンとポルト・サン＝マルタン座のメートル・ド・バレエを務めた後、オペラ座に迎え入れられている。フィリップ・タリオーニは22歳の時にオペラ座で踊っているが、長期契約には至っていない。マリー・タリオーニは、父フィリップの仕事先であるドイツ・オーストリア圏の劇場からオペラ座へ、マジリエとペローはフランスの地方の劇場からポルト・サン＝マルタン座経由でオペラ座へと、舞踊キャリアを進めてきた。マリー・タリオーニ、マジリエ、ペローとオペラ座の契約は、既にヴェロンの前任の総裁リュベール *Émile Timothée Lubbert* (1794～1859)の時代に結ばれていたが、他の主演級ダンサーと同格の扱いであった。

保持され、顕著な特徴を備えた作品を次々と生み出していくことになる。次項では、七月王政期オペラ座の3人の花形舞姫の芸風の分析を通じて、このロマンティック・バレエの特徴とされるスタイルを具体的に明らかにする。

0-4-2. オペラ座の花形舞姫と代表作にみるロマンティック・スタイルの傾向

マリー・タリオニ：妖精譚と優美な詩情

マリー・タリオニの舞踊スタイルの特徴は、既に言及した通り、それまでのダンサーらが持たなかった強靱なポアント技法と、努力や力みを全く感じさせない軽やかさと優美さが醸し出す詩情⁷⁶、そしてアカデミックで正統な舞踊スタイルを受け継いでいる点にあった。その反面、マイムの表現力には特段長けているわけではなかったもので、父フィリップは彼女のための作品ではマイムの比重を下げ、舞踊の中に紛れ込ませるような配慮を行った。

マリーは、1831年にオペラ《悪魔ロベール *Robert le diable*》(1831)のバレエ場面で、ガス燈照明による月明かりの照らす修道院の墓場を背景に真っ白なチュールの衣装で破戒尼僧の死霊の役を踊り、大成功を収める。しかし、この役柄の官能的なイメージをマリーは好まず、数回でこの役を降りてしまう。その代わりに、《悪魔ロベール》同様の超自然的存在でありながら彼女の得意とする清純さや純粋さを表現できる作品として生まれたのが、スコットランドを舞台に、超自然的存在と人間のこの世では成就されない愛という主題を描いた《ラ・シルフィード *La sylphide*》(1832)である。この作品と主題について、ゲストは――

⁷⁶ マリーの舞踊の特徴として舞踊評でしばしば用いられた「詩的 *poétique*」「詩情 *poésie*」という語は、その後ロマンティック・バレエ期を中心とする19世紀を通じて、女性ダンサーや作品そのものを賛辞する際の舞踊評に頻出する語となっていく。フランス文学研究者設楽(小山)によると、ロマンティック・バレエ時代を代表する舞踊評論家の一人ゴーチエは、バレエのことを、舞台に描かれる一つの「詩」と捉えており、その詩の「解釈」を行うことが彼の舞踊評論のスタイルであったという。小山聡子「テオフィル・ゴーチエとバレエ芸術：斬新な舞踊観」、『藝文研究』第85巻、122頁。同「テオフィル・ゴーチエの舞踊評にみるバレエ美学：パの可能性への視線」、『フランス語フランス文学研究』第85・86巻、255～256頁。

このテーマは本質的にロマン主義的だ。というのもそれは、無限なもの、到達不可能なものに取り憑かれたロマン派の芸術家たちの姿でもあったからだ。(中略) 第一幕の舞台は農村で(中略)、第二幕の「バレエ・ブラン」⁷⁷の舞台はシルフィードたちのすむ神秘的な森である。『ラ・シルフィード』はこの二部構成によって、ロマン主義のふたつの対照的な側面、すなわち地方色にこだわるエキゾティスム〔ママ〕と超自然性を表現している。(中略) このバレエは(中略) 前代未聞の崇高性をたたえた舞踊作品であった。バレエ史上初めて、詩的想像力の高みへと飛翔したのだった⁷⁸。

——と評している。

妖精や靈魂といった超自然的存在はポアント技法の特色を活かすのに格好の役柄である。オペラ座の観客にとってはもの珍しいヨーロッパの辺縁地域を舞台とした恋愛劇という設定も、視覚的な多様性と女性の魅力を発揮できる点でヴェロンの方針に合うものであった。

《悪魔ロベール》の修道院の場で観客に多大なインパクトを与えた超自然的世界の描写は、《ラ・シルフィード》の台本で人間界(スコットランドの農村)と超自然的世界(妖精の棲む森)を2幕構成のそれぞれの幕の主要場面として対置させることにより、一層鮮明化された。フィリップはこの台本構造を民族舞踊とバレエ・ブランの対比に変換して振り付けた。そして、バレエ・ブラン側に花形舞姫であり本作品の主演マリーを配置することで、彼女がオペラ座にもたらしたポアント技法と舞踊スタイルこそが、超自然的世界を描き出すのに適した身体表象であり、かつ今後ヴェロン体制下で推進されていく新しいスタイルのバレエの核心部分なのだということを前面に打ち出したのである。

《ラ・シルフィード》の大成功により、この作品のナラティヴと振付の基本的な枠組みは、この後オペラ座や各地の劇場で制作されるバレエ作品のプロトタイプとなる(「論文内掲載・図表 1 オペラ座のロマンティック・スタイルの二つの作品傾向」参照)。《ラ・

⁷⁷ 『オックスフォードバレエダンス事典』のバレエ・ブランの項目には「クラシック・バレエにおいて、女性ダンサーたちがおなじみの白いチュールのスカートをはいて踊るダンス。初めて見られたのは1832年の《ラ・シルフィード》で、以後ロマン主義時代の多くのリトグラフによって不滅の地位を得た。最も有名な例は《ジゼル》第2幕」と記されているが、1831年の《悪魔ロベール》第3幕修道院の墓場の場(バレエ場面)の振付演出もこれに該当する。バレエ作品内でのバレエ・ブランは1832年の《ラ・シルフィード》が嚆矢である。クレインおよびマックレル『オックスフォードバレエダンス事典』、405頁

⁷⁸ ゲスト『パリ・オペラ座バレエ』、88～90頁。本研究では「異国趣味」「異国情緒」を表す語として「エキゾティシズム」を用いているが、本引用文に関しては訳者の表記「エキゾティスム」に従った。

シルフィード》によって、バレエ芸術におけるロマン主義の表れ方は決定的に方向付けられることになった。

図表 1 オペラ座のロマンティック・スタイルの二つの作品傾向

高島登美枝作成

元となった花形舞姫	マリー・タリオーニ	ファニー・エルスラー
舞踊技巧	バロネ、エレヴァシオン（浮揚感）	タクテ、テール・ア・テール（敏捷性）
振付	ダンス・クラシック、特にバレエ・ブラン	民族舞踊／マイム
役柄	妖精（霊魂）、少女	人間の美女
性質	清純さ、シンプルさ、無邪気さ、詩的	官能美、華やかさ、誘惑
台本傾向	妖精譚	世俗恋愛劇
影響の源の大衆劇	フェリ	メロドラマ

マリーはこの後 1836 年にフィリップが創作した《ドナウの娘 *La fille du Danube*》（1836）でも、水の精（ドナウ川の精）の役を演じることになる。更に《ナタリー *Nathalie, ou La laitière suisse*》（1832）ではスイスの村の乳しぼり娘、《後宮の反乱 *La révolte au sérail ou La révolte des femmes*》（1833）⁷⁹ではムーアのハレムの娘で女戦士に転ずる役と、様々なタイプの人間の娘の役も踊り、好評を博している⁸⁰。

⁷⁹ この作品は、フィリップの旧作（1830年にベルリンで初演された《新・アマゾン *Die Neue Amazon*》）をムーア支配下のスペインを舞台に翻案し、再振付を施したものである。折しも 1830年にフランスは軍をアルジェリアに上陸させ、以後アルジェリアへの支配を強め、1834年にはフランス総督府が設立されている。こうした社会情勢の中、中東やイスラム圏の風物への関心の高まりを受けての設定変更であった。また、この作品の「男性支配体制への女たちの反乱」という筋は、サン＝シモン主義者による女性解放運動や七月革命の熱気の余波を取り込んだ作品として、共感と揶揄の双方向の反応を以て受けとめられた。Hélène Marquié, “Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes.” in *Le Spectacle de l'histoire*, edited by S. Haffemayer, B. Marpeau, J. Verlainé (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012), pp. 129-142. Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, p. 231.

⁸⁰ この他、マリーのベネフィスのための 1 幕ものの作品《ブレジラ *Brézila, ou La tribu des femmes*》（1835）では、未開の森に迷い込んだ船乗りの青年と恋に落ちる新大陸（台本には「アメリカ」「新大陸」とあるのみで南北どちらであるかは不明）の謎の女族の娘を演じている（台本および振付はフィリップ）。この作品では船乗り役を除いた 40 人以上の出演者全員が女性であった。この配役と筋展開は女性ダンサーらの舞踊を見せるための口実であり、一種のディヴェルティスマン（舞踊組曲）的な作品として創作されたのだが、舞踊評では、台本の稚拙さへの批判が噴出した。この時期、オペラ座の女性ダンサーは、1820年代後半から主役級を踊っているルルーヤリーズ・ノブレ *Lise Noblet*（1801～52）の他、新たにヴェロンが契約を結んだ外部育ちのダンサーのデュヴェルネやファニー・エルスラーら人材に事欠かなかったが、男性ダンサーに関しては、この作品上演直前に契約条件への不満からペローがオペラ座を去り、主役級を担い得るのはマジリエのみとなっていた。このように男性ダンサー低迷の兆しが、ヴェロン体制になってからわずか 5 年で表面化しつつあったことは注目に値する。更にこの後も、集客戦略の観点から女性ダンサーの中心の演目制作が維持されたことが、19 世紀後半のオペラ座バレエの方向性を規定してしまう要因と

ファニー・エルスラー：民族舞踊のエキゾティシズムと官能

マリー・タリオーニの圧倒的人気が持続する状況の中、観客の飽きを懸念したヴェロンは、マリーの対抗馬となり得る才能として新たにファニー・エルスラー Fanny Elssler (1810~84) と 1834 年に契約を結ぶ。エルスラーは「タクテ *tacquetée*」⁸¹と呼ばれる敏捷できびきびとした動きのポアント技法を得意としたが、これはマリーのポアント技法にはない、新しいタイプのトゥ・シューズ捌きであった。タクテを駆使するエルスラーの舞踊スタイルは、マリーの浮揚感と対比的に「テール・ア・テール *terre à terre*」とも呼ばれる。

エルスラーは、《杖をついた悪魔 *Le diable boiteux*》(1836) のカチュチャ *Cachucha* (スペイン舞踊)、《タランテラ *La Tarentule*》(1839) のタランテラ *Tarantella* (南イタリア舞踊)、《ラ・ジプシー》のクラコヴィエンヌ *Cracovienne* (ポーランド舞踊)、1840 年のアメリカ巡業時のベネフィス⁸²公演で披露されたスモレンスカ *Smolenska* (ポーランド舞踊) など、花形舞姫としての見せ場となるソロの舞踊にダンス・キャラクターを積極的に取り上げ、タクテの技巧と官能的な魅力によって観客を興奮の渦に巻き込んだ。これまでマリー・タリオーニ主演作でも民族舞踊は積極的に取り上げられてきたが、彼女のバレエ・ブランほどの熱狂をオペラ座に巻き起こしてはこなかった。民族舞踊もまたバレエ・ブランと並ぶ主役級ダンサーのための踊りたり得ることを示した点で、エルスラーがロマンティック・スタイルに与えた影響は大きいと言える。

またエルスラーは演劇的な表現力にも優れた資質を備えており、マリー・タリオーニの代名詞である《ラ・シルフィード》再演⁸³でのシルフィード役に対するドラマティックな

なった。Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, pp. 247-250. Filippo Taglioni, *Brézila, ou La Tribu des femmes: ballet en 1 acte, par M. Taglioni, musique de M. le C^{te} de Gallenberg* (Paris: Chez Roulet, Libraire, 1835).

⁸¹ 「タクテ」は、アレグロ (速いテンポの踊り) の複雑で高難度のコンビネーション・ステップを指す用語。フランス語の *taquet* (止め木、くさび) を語源とし、1834 年頃、すなわちオペラ座でのエルスラーの活躍開始時期からバレエ用語としても用いられ始めた。クリストゥ『バレエの歴史』、64 頁。

⁸² *Représentation à benefice* のこと。「恩典公演」、「慈善公演」と訳されることもある。「誕生日記念公演」「昇進祝い公演」「お別れ公演」といった開催の口実が設定された公演で、その口実の主となる舞踊家や俳優・女優が、公演の収益を全て報酬として受け取ることができるという制度である。

⁸³ 1838 年の《ラ・シルフィード》再演で、エルスラーはシルフィードの死の場面をドラマティックな表現で演じ、マリーのシルフィード像とは異なる魅力で観客を魅了した。この再演は 18 カ月のロングランとなったが、その途中 1839 年 6 月の公演で、マリウス・プティパの兄リュシアン・プティパがジェイムズ役を踊ってオペラ座デビューを果たしている。Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, pp. 297-299.

新解釈や《ラ・フィユ・マル・ガルデ *La fille mal gardée*》⁸⁴再演で、この強みを証明した。エルスラーのこの長所は、後にロンドンのハー・マジェスティーズ劇場 Her Majesty's Theatre やサンクト＝ペテルブルク帝室劇場の舞台上、ペローの振付作品の数々を通じて大いに発揮されることになる。

エルスラーの情熱的で官能的、ときに大胆で豪快な芸風は、マリー・タリオーニが持ちあわせていなかった美点であった。作家ゴーティエ Pierre Jules Théophile Gautier (1811～72) は舞踊評論の中でしばしば二人を対比させて、タリオーニの処女の純潔さと空気の精の淑やかさはキリスト教的で女性観客向きの踊りだが、エルスラーの人間的で官能的な魅力は異教的で男性観客向きの踊りだと評している⁸⁵。彼女のこうした資質を生かすべくオペラ座が制作した作品の数々⁸⁶は、異国を舞台にしたメロドラマ仕立ての恋愛劇であった。その中に主役舞姫のタクテの技術の見せ場となる民族舞踊を織り込むことで、ロマンティック・スタイルは、タリオーニの妖精譚と並ぶもう一つのプロトタイプ（図表 1「オペラ座のロマンティック・スタイルの二つの作品傾向」参照）を獲得したのである。

カルロッタ・グリジ：ロマンティック・スタイルの完成

⁸⁴ 原作はバレエ・ダクシオン時代の作品（1789年初演）であり、演劇色の強い筋立てであるが、オペラ座では1828年にオーメールが振付を、エロール Louis Joseph Ferdinand Hérold (1791～1833) が楽曲を担当して大規模な改訂が加えられている。このオーメール改訂版がエルスラーの主演で1838年に再演される際に、ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797～1848) のオペラ《愛の妙薬 *L'elisir d'amore*》(1832) からの転用音楽を用いたパ・ド・ドゥが新たに付加された。この作曲はオペラ座の写譜係であったルボルヌ Aimé-Ambroise-Simon Leborne (1797～1866) が担当したことがわかっているが、振付をおこなったのが誰かは判明していない。コラーリか、ファニーの姉テレーズ Therese Elssler (1808～78) か、上演時にエルスラーの相手役を踊ったマジリエのいずれかであろうと考えられている。Ivor Guest, “Archives of the Dance: The Library and the Archives of the Paris Opéra: The Opéra Preserved,” in *Dance Research* 2/2(1984): 70.

⁸⁵ Théophile Gautier, *La Presse*, 1 septembre, 1837. および 24 septembre, 1838. ゴーチエ/マラルメ/ヴァレリー『舞踊評論』 渡辺守章監訳 東京：新書館、1994年、11～12頁、27～28頁（該当箇所訳は井村実名子による）。なお、この比喻は二人の舞姫の芸風を捉えて妙ではあるが、エルスラーは《ラ・シルフィード》や《ドナウの娘》などマリー・タリオーニのための妖精物のレパートリーの再演も行っており、彼女のポアント・テクニックがタリオーニより劣っていたから民族舞踊に注力したわけでもなく、妖精役を踊れなかったわけでもないことは注意が必要である。

⁸⁶ エルスラーは《嵐 *La Tempête*》(1834) でデビューし、マリー・タリオーニとの花形舞姫並立期間だった1837年までは、《海賊の島 *L'île des pirates*》(1835)、《杖をついた悪魔》と、フィリッポ・タリオーニ以外の振付家が起用された作品に出演している。彼女が唯一の花形舞姫となった1837年後半以降は《女に化けた猫 *La chatte métamorphosée en femme*》(1837)、《鳥籠 *La volière ou Les oiseaux du Boccace*》(1838)、《ラ・ジプシー》、《タランテラ》など、オペラ座制作の新作のほとんどで主役を務めた。

エルスラーに続く⁸⁷オペラ座3人目の花形舞姫となったのが、スカラ座バレエ学校 *Scuola di Ballo del Teatro alla Scala* 出身のグリジであった。彼女の花形舞姫お披露目作品《ジゼル》は、空前の成功を収める。

《ジゼル》は、未婚で死んだ娘がウィリと呼ばれる地縛霊となって通りかかる男性を誘惑し死ぬまで躍らせるという、スラヴ系伝承を元にした作品である。第1幕は庶民に変装した貴族と村娘の悲恋というメロドラマ的な筋、第2幕はウィリになった娘が、他のウィリに襲われているかつての恋人をかばうというフェリとメロドラマを合わせたような筋である。ヒロインに第1幕では村娘（現世）を、第2幕ではウィリ（霊界）を踊らせるという台本構成は、七月王政期オペラ座制作バレエのヒロイン像の二大系譜の融合であり、ファニー・エルスラーとマリー・タリオーニ双方の魅力を体現することを求められている作品だと言える。ロマンティック・スタイルの二つのプロトタイプの対照的な両面を一つの作品のヒロイン像の中に融合させた点で、《ジゼル》はロマンティック・バレエのエッセンスを凝縮した作品だと言える。

グリジは1849年にオペラ座を引退するまでに《ゲントの美少女 *La Jolie fille de Gand*》（1842）、《大騒ぎ *Le diable à quatre*》（1845）、《パキータ *Paquita*》（1846）、《グリゼルディ *Griseldis, ou Les cinq sens*》（1848）、《妖精の名付け子 *La filleule des fées*》（1849）などの世俗劇と、《ラ・ペリ *La Péri*》（1843）のような妖精譚の両方を踊り、両分野共に好評を博している。二人の先達の長所を作品に応じて巧みに使い分けながら彼女がオペラ座に8年間君臨したことによって、この二つのプロトタイプの併存がオペラ座型ロマンティック・スタイルの特色として定着することになる⁸⁸。

⁸⁷ 民営オペラ座2代目の総裁デュボンシェル Henri Duponchel（1794～1868、総裁在任期間1835～1841）は、1839年夏にデンマーク王立劇場の花形舞姫グラーン Lucile Grahn（1819～1907）とも高額の契約を交わし、同年下半期はエルスラーと人気を二分する形となった。オペラ座はグラーンのために新作《恋する悪魔 *Le diable amoureux*》（1840）の制作を開始したが、グラーンの深刻な怪我によりエルスラーが起用されることになった。ところがエルスラーは人気絶頂の1840年、オペラ座から6か月の休暇をもらってアメリカ巡業に出かけ、休暇終了後もオペラ座との契約違反の形でアメリカでの長期滞在を続ける。その結果、オペラ座では、劇場首脳陣の予期しない形で花形舞姫不在状態が発生した。《恋する悪魔》は、オペラ座生え抜きのルルーが踊ることになった。この作品は、筋立ての面白さも相まって一応の成功作とはなったものの、マリー・タリオーニとファニー・エルスラーが同時在籍していた数年前に比べ、バレエ人気の低迷ぶりは明らかな状態だった。この危機を脱すべく3代目総裁ピエ Léon Pillet（1803～68）が花形舞姫に起用したのが、グリジであった。

⁸⁸ グリジの舞踊スタイルは、《ジゼル》の影響でマリー・タリオーニとファニー・エルスラーの長所を合わせたものだと考えられがちだが、ゴータエは、グリジの踊りについて、タリオーニともエルスラーとも異なる独自の舞踊スタイルだと評しており、*France littéraire* 誌の評論家 Beauvoir は更に具体的に「敏捷さと優美さの際立つ第三の流派の創造」だと述べている。したがってグリジの特徴は、単純に2人の先達を融合したというよりは、より高い境地で止揚したものと見るべきであろう。彼女の敏捷さについては他の舞踊評でもしばしば言及されているが、これは師であるペローの長所を受け継いだものと言える。また

これに対し、モダニズム・バレエや20世紀バレエは、ロマンティック・スタイル期に比べ振付家間での差異が著しく、実に多様である。しかし大きな流れとしては、このロマンティック・スタイルのプロトタイプの併存のバランスをどちらか一方に偏らせる方向、もしくは両プロトタイプの土台となっているダンス・アカデミックの体系自体からの離脱・解放の方向で、さまざまな創作が試みられていくことになる⁸⁹。

0-4-3. ロマンティック・スタイル時代の終焉

ロマンティック・スタイル時代は、オペラ座を舞台に1830年後に始まり、3大花形舞姫の活躍した七月王政期を盛期として、以後は徐々にその特徴を変化させていく。第二帝政期の新作には、《海賊 *Le corsaire*》(1856) や《マルコ・スパーダ *Marco Spada, ou La fille du Bandit*》(1857) に見られる男性の冒険譚、女性ダンサーのトラヴェスティ *Travesti*⁹⁰ など、ロマンティック・バレエ時代の作品には見られなかった特徴も萌し始める。更に1860年代に入ると、《ラ・シルフィード》、《ジゼル》など盛期ロマンティック・バレエの代表作の再演も行われなくなっていく⁹¹。しかし普仏戦争(1870)後のオペラ座作品である《イエ

スカラ座バレエ学校出身ダンサーの例に漏れず、彼女は演技力も高かった。《ジゼル》の狂乱の場のような悲劇的な場面も、《大騒ぎ》の中の舞踊のレッスン場面のようなわざと下手に踊り観客の笑いを誘うというコミカルな場面も、巧みにこなしている。

⁸⁹ 例えばバランシン *George Balanchine* (1904~83) が確立した抽象バレエ(プロットレス・バレエ)は、ロマンティック・スタイルのプロトタイプから演劇的要素の一切を排除したものである。逆に演劇的要素を発展させていったのが、ソヴィエトのコレオ・ドラマやその進化形である舞踊叙事詩と呼ばれる作品群である。ダンス・アカデミックの体系から離脱する方向を取ったのがニジンスキーの《牧神の午後 *L'Après-midi d'un faune / Послеполуденный отдых фавна*》(1912) や《春の祭典 *Le Sacre du printemps / Весна священная*》(1913) であり、ダンス・アカデミックの習得を前提としつつもそれに捉われない動作を理論化したのがフォーサイス *William Forsythe* (1949~) のポストモダニズム(「脱構築」とも呼ばれる)である。

⁹⁰ バレエにおけるトラヴェスティの役どころは、男性ダンサーの女装、女性ダンサーの男装双方が存在する。オペラ座作品では、《オザイ *Ozaï, ou L'insulaire*》(1847)、《ラ・フォンティ *La Fonti*》(1855) など、七月王政期末期以降、女性ダンサーの男装が頻繁に取り入れられた。これは通常の女性のバレエ衣装よりも身体の線があらわになる上、倒錯的な魅力も加わり、男性観客に人気を博したためである。オペラ座では、《コッペリア》のフランツ役を男装した女性ダンサーが演じることが、初演以来1958年まで続いた。これとは逆に男性ダンサーが女装して演じることが慣例となっている代表的な役は、《ラ・フィユ・マル・ガルデ》の主人公リーズの母親マルセリーヌ役である。

⁹¹ 《ラ・シルフィード》は1860年から1909年まで、《ジゼル》は1868年から1910年まで、オペラ座で上演されていない。

ッダ *Yedda, légende japonaise*》(1879) や《夢 *Le rêve*》(1890)⁹²には、異国趣味や超自然的存在による夢幻的場面といったロマンティック・スタイルの特徴の継承も見られる。

こうしたことから、ロマンティック・スタイルの終焉の時期は、その始期がオペラ座民営化や女性のポアント技法の導入によって明確に線引きできるのとは対照的に、舞踊史上はっきりと定まっていない。比較的多数の研究者によって支持されている見解は、第二帝政期最後の作品である《コッペリア *Coppélia, ou La fille aux yeux d'émail*》(1870) までをロマンティック・スタイル期とするというもの⁹³であるが、その他にも、バレエ・リュスの第1回パリ公演(1909)までは衰退期ではあってもロマンティック・スタイル期が続いているとする見解⁹⁴、筋立てに着目し《マラデッタ *La Maladeta*》(1893)を最後のロマンティック・バレエの残滓とする見解⁹⁵、《蝶々 *Le papillon*》(1860)までとする見解⁹⁶などがある。本研究の「付録資料集掲載・図表 A 七月王政期からバレエ・リュス来仏前までのオペラ座制作バレエ作品一覧」には、ロマンティック・スタイル時代を最も広く捉える見解に沿って、七月王政期からバレエ・リュス来仏直前までの作品を掲げたが、これはプティパ時代のオペラ座の動向を把握する際の便宜を考慮したためでもある。

⁹² 両作品とも日本が舞台となっており、《イエッタ》には夜の精霊や水の精霊、《夢》には青海原の女神たちと島の女神たちが登場し、夢幻的な一場を構成する。

⁹³ 《コッペリア》までをロマンティック・バレエとする見解は、普仏戦争によりオペラ座が長期閉鎖になったこと、七月王政期末からオペラ座でメートル・ド・バレエを務めたサン＝レオンが1870年に没していること、1873年のオペラ座火災により衣装や装置のほとんどが消失したこと、1870年代以降はオペラ人気に押されてバレエの公演回数が激減し新作制作頻度も低下したことなどを根拠としている。

⁹⁴ 佐々木『バレエの歴史』、149～233頁。

⁹⁵ 平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本：パリ・オペラ座』 東京：慶應義塾大学出版会、2001年、26頁。

⁹⁶ クリストゥ『バレエの歴史』、74頁。

第1章 プティパの舞踊経験：ロマンティック・スタイルの踊り手

第1章では、プティパのダンサー時代の活動についての検討と考察を実施する。ダンサーとしてのプティパの舞踊キャリアは、長い間、当時の平均的な青年ダンサーの域を出ないものであると考えられてきた。そのため、特段の注意が払われることもなく、考察の対象として関心が向けられる機会も乏しかった。今日一般に広く知られているプティパ像は、1847年の帝室劇場との契約以降、もしくは振付家としての出世作である1862年の《ファラオの娘》を事実上の彼の舞踊人生の始まりと見做すことにより形成されたものである。

しかしプティパの10代～20代、すなわちダンサーとしての身体能力のピーク期はロマンティック・スタイルの盛期と一致している。また彼の活動拠点となったフランスの地方劇場やベルギー、スペインの劇場は、オペラ座出身ダンサーをメートル・ド・バレエに迎えるなど、オペラ座の影響力の強い劇場であった。こうした点を鑑みると、カルサーヴィナの述べるように、プティパもまた、この時期に欧米各地に瞬く間に広まったロマンティック・スタイルという新しい舞踊潮流のただ中に身を置き、その影響を少なからず受けたのだと考えるのが自然である。また、この影響について探ることは、近代バレエの始まりとロマンティック・スタイルの成立という舞踊史の大きな流れの中でプティパの業績を再検討するために必要な最初の一歩であり、振付家となった後のプティパの創作スタイルを理解する上での重要な視座の一つとなるものである。

この時期のプティパに関しては、彼の生誕200周年のアニヴァーサリー・イヤーに向けて2010年代に欧州で次々と新しい研究成果が発表された。しかしわが国の舞踊学研究には、それがまだ反映されていない状況である⁹⁷。本章ではその成果を紹介しつつ、プティパの

⁹⁷ 近年の我が国におけるプティパとその作品関連の研究には、大林（2020）、鈴木（2012）、平野（2013 および2020）、村山（2005）などが挙げられる。これらはいずれも、《ファラオの娘》以降のプティパを取り扱う内容である。それ以前のプティパに関しては、研究者はもとより舞踊評論上もほとんど関心が向けられておらず、自伝の記述に一応の信を置く形が現状となっている。大林貴子「19世紀サンクトペテルブルク帝室劇場のバレエレパートリーにおけるディヴェルティスマンの変容」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第65輯、2020年、437～451頁。鈴木晶「19世紀のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』東京：平凡社、2012年、38～70頁。平野恵美子「バレエ《魔法の鏡》と1900年代ロシア帝室劇場における変化」、『東邦大学教養紀要』第45号、2013年、99～111頁。平野恵美子『帝室劇場とバレエ・リュス：マリウス・プティパからミハイル・フォーキンへ』、東京：未知谷、2020年、49～51頁。村山久美子「マリウス・プティパの創作の変遷——『眠れる森の美女』と『ライモンダ』——」、『昭和音楽大学紀要』第24巻、2005年。マリウス・プティパ『マリウス・プティパ自伝』（Marius Petipa, *Mémoires*, translated by G. Ackerman and P. Lorrain, Arles, 1990. および Marius Petipa, *Russian ballet master: the memoirs of Marius Petipa*, edited by L. Moore, translated by H. Whittaker, London, 1958）石井洋二郎訳 東京：新書館、1993年、22～42頁。

生い立ちと現役ダンサー時代の活動を検討し、彼がロマンティック・スタイルから受けた影響についての考察を行う。

1-1. 幼少期（誕生～17歳）

幼いプティパの受けた舞踊教育がいかなるものであったのかを直接示す資料は、今のところ見つかっていない。しかし、彼は幼児期から、父が振付演出するベルギーの王立モネ劇場 Théâtre Royal de la Monnaie の公演に子役としてたびたび出演している。この演目傾向や役柄を通じて、父の教育方針やその成果を読み取ることが可能である。

プティパ父子のモネ劇場出演記録に関しては、近年、ベルギーの舞踊学者エルブルックによる調査が発表されている⁹⁸。第1節では、主にこの調査研究の成果に基づき、プティパの受けた舞踊教育についての考察を実施する。

1-1-1. ブリュッセル時代

プティパの幼少期

マリウス・プティパは、振付家の父ジャン＝アントワーヌ・プティパと女優の母ヴィクトリーヌ・グラソー＝モーレル Victorine Grasseau-Maurel（1794～1860）の間に、兄・姉に続く第3子として、1818年3月12日にマルセイユで誕生した。プティパ自身は自伝の中で1822年生まれだと述べているが、マルセイユ市の出生記録や父のキャリアとの関係から1818年誕生と見るのが通説である⁹⁹。

マリウスの誕生当時、両親は二人ともマルセイユのオペラハウス Théâtre de Marseille¹⁰⁰に雇用されていたが、翌年、父がモネ劇場のメートル・ド・バレエ兼第一舞踊手に就任したため、一家はブリュッセルに転居する。マリウスはこの地で初等教育を受けるとともに、

⁹⁸ Jean-Philippe van Aelbrouck, “Marius Petipa, une enfance bruxelloise (1819-1835),” in *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, edited by Pascale Melani (Toulouse: Université de Toulouse, 2016), pp. 41-82.

⁹⁹ プティパ、前掲書、22頁、210頁。

¹⁰⁰ 現在のマルセイユ市立歌劇場 Opéra municipal de Marseille である。

音楽学校（コンセルヴァトワール）にも通い、ヴァイオリンとソルフェージュを学んだ¹⁰¹。バレエ教育は父の手ほどきにより 7 歳から始められた。父はブリュッセルの舞踊学校（コンセルヴァトワール）の校長も兼任しており、プティパの舞踊教育は家庭内と学校の両方で行われた¹⁰²。

1830 年、フランスの七月革命の余波を受けて、ベルギーにもネーデルランド連合王国からの独立運動が勃発する。このきっかけとなったのがモネ劇場でのオペラ公演¹⁰³であったため、劇場は 1 年以上閉鎖されることになった。劇場からの収入の途を絶たれ、バレエ学校の指導だけでは生計を維持できなくなったジャン＝アントワーヌ一家は、1831 年からアントワープ、マルセイユ、ボルドー、リヨンなど各地でバレエ公演を行い、1833 年にブリュッセルに戻ってくる。

少年プティパの舞台出演歴

エルブルックの調査したモネ劇場の記録によると、プティパの初舞台は 1823 年 3 月 22 日、つまり 5 歳になった直後で（彼の誕生日は 3 月 12 日）、まだ正式のバレエ教育が開始される以前であった。演目はオペラ座作品《プシケー *Psyché*》（1790）をもとに父が振付・演出を行った《プシケーとアムール *Psyché et l'Amour*》（1823）であった。プティパが演じたのはアムール（キューピッド）のお付きのプティ・アムール役で、アムール役は 3 歳年上の長兄リュシアンが務めた。彼は翌年・翌々年の再演時にもこの役を演じている。

1825 年には《サンドリヨン *Cendrillon*》（1822）の小姓役も任されている。これは、1823 年のこの作品のモネ劇場での初演以来ずっとリュシアンが演じてきた役であった。1826 年には《ダンソマニー *La dansomanie*》（1800）の子役カスタネット役も演じるようになったが、これもまた 1821 年以来、兄が演じてきた役であった。子役の中でも、群舞から重要度

¹⁰¹ 専攻楽器としてヴァイオリンが選ばれたのは、当時のバレエ・クラスや公演リハーサルがヴァイオリン（またはヴァイオリンとチェロ）伴奏で実施されていたためである。バレエ・クラスではバレエ教師がみずから伴奏しながら指導することも珍しくはなく、ヴァイオリンの素養があることは舞踊家にとって有利に作用した。

¹⁰² プティパ、前掲書、23 頁。

¹⁰³ スペイン統治下の 17 世紀ナポリで起こった反乱を下敷きにした筋のオペラ《ポルティチのものの言わぬ娘 *La Muette de Portici*》（1827）に触発された観衆が、公演終了後に愛国の声を上げて政府の建物を占拠し、ベルギー蜂起のきっかけとなった。

が高い役へと徐々に移行してきているのは、彼の心身と舞踊能力が順調に成長していること
の証であろう。

子役ではなくもっと本格的な役を担ったのは、1826年・8歳のときである。《ヴェネツィア
アの謝肉祭 *Le carnaval de Venise*》(1816)において、兄と共に準主役級のプティ・アルルカ
ン役に抜擢されている¹⁰⁴。翌1827年には、舞踊学校の公演だがブリュッセル公園王立劇場
Théâtre Royal du Parc で一般公開された《粉屋たち *les meunières, ou Les rendez-vous
nocturnes*》(1787・改訂版 1817)¹⁰⁵に粉屋の少年役で出演し、「卓越したコミック・ダンサ
ーである」との新聞評を勝ち得ている¹⁰⁶。更にそのひと月後にはモネ劇場主催公演《ジョ
ッコ *Jocko ou Le singe du Brésil*》(1825)で、主要キャストの一つ少年大道芸人の役を演じ
ている¹⁰⁷。1828～29年には《ダンソマニー》と《ヴェネツィアの謝肉祭》の再演に出演し
た他、1829年の舞踊学校の公演では《ラ・フィユ・マル・ガルデ》¹⁰⁸の男性主役コラス役
と、父の新作《プルチネッラの魔法 *Les enchantements de Polichinelle, ou Le talisman*》(1829)
のプティ・アルルカン役、同年のオペラ座の新作《眠れる森の美女》のモネ劇場初演での
小人役を演じている。1830年には、《眠れる森の美女》の再演に加えて、モネ劇場のマイ
ム・ダンサーであるバルトロマン Victor-Claude Bartholomin (1799～1859) 振付の新作《羊
の足 *Le pied de mouton, ou Les aventures surprenantes de Dom Niais-Sottinez-Jobardi-Gadichas de
Nigaudino*》(1830)にアムール役で出演している。

以上が1830年の7月革命の余波でモネ劇場が閉鎖されるまで、5歳から12歳半のプティ
パが出演した作品の数々である。彼の舞台出演回数は1823年からの7年半で60回(1年平

¹⁰⁴ プティパ、前掲書、23頁。Jean-Philippe van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs: chorégraphes et maîtres de
danse à Bruxelles de 1600 à 1830* (Liège: Mardaga, 1994), pp. 197-198.

¹⁰⁵ ジャン＝バプティスト・ブラーシュ Jean-Baptiste Blache (1765～1834) の作品。ブラーシュはオペラ座
のダンサーを務めた後、振付家に転身し、フランスの地方劇場やオペラ座でメートル・ド・バレエを務め
た。《粉屋たち》は1787年モンペリエで初演された作品だが、1817年(1824年説、1825年説もある)に
長男フレデリック＝オーギュスト・ブラーシュによる改訂版が上演されている。年代から見て、1827年の
舞踊学校公演で取り上げられたのはこの改訂版であると思われる。デブラ・クレインおよびジュディス・
マックレル『オックスフォードバレエダンス事典』 鈴木晶監訳、赤尾雄人、海野敏、鈴木晶、長野由紀
訳 東京：平凡社、2010年、453頁。

¹⁰⁶ ブリュッセルの新聞 *L'Aristarque des spectacles* 紙の1827年6月14日の評。Aelbrouck, "Marius Petipa, une
enfance bruxelloise (1819-1835)," in *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, p. 51

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 47, p. 79.

¹⁰⁸ 《ラ・フィユ・マル・ガルデ》は、ドーベルヴァル Jean Dauberval (1742～1806) がオペラ座のメート
ル・ド・バレエ退任後の1789年に創作した作品で、ボルドーのグラン・テートル Grand-Théâtre de
Bordeaux で初演され、その後欧州各地で上演された(1791年にロンドンとヴェネツィア、1800年にモス
クワ、1803年にパリ、1818年にサンクト＝ペテルブルグ、1818年にコペンハーゲンへと伝播)。

均 8 回) であり、劇場のオフシーズンの存在を考慮すると、子役とはいえほぼ月に 1 度ペースで舞台に立っていたことになる。

1-1-2. プティパの受けた舞踊教育

オペラ座制作のバレエ・ダクシオン作品への出演を通じた正統的舞踊教育

プティパの出演作品は、パリで評判を取った作品のモネ劇場への輸入公演が圧倒的に多く、父や他の振付家によるモネ劇場のための新作への出演回数(60 回中 6 回)は少ない。但しこの間モネ劇場で父や他の振付家による新作の上演機会が乏しかったということはなく、年 1 作程度は新作の制作が行われていた。

プティパの出演作品は、《プシケーとアムール》、《ダンソマニー》、《ヴェネツィアの謝肉祭》、《眠れる森の美女》がオペラ座制作、《サンドリヨン》と《ラ・フィユ・マル・ガルデ》は初演こそ他劇場であるものの、オペラ座の舞台上で上演された作品である。つまり彼の出演した 10 作品中 6 作品は当時のオペラ座バレエのスタイルであるバレエ・ダクシオンの様式に則った、ダンス・クラシックの正統派の流れを汲む作品群なのである。しかもこれらは、反復上演によりプティパの 60 回の舞台出演のうちの 52 回を占め、出演時期も 1823 年の初舞台から 1830 年までまんべんなく広がっている。その時々で演目は変わるにしても、彼は常時何らかのオペラ座作品で舞台に立っていたのである。

オペラ座は当時のバレエの中心地である。父ジャン＝アントワヌがプティパをオペラ座作品に起用することが多かったということからは、メートル・ド・バレエとしてのジャン＝アントワヌがオペラ座作品をモネ劇場に紹介することに力を入れていたということ、またその作品の舞台経験を通して息子にダンス・クラシックの正統的なスタイルの教育を行おうとしていたということが理解される。

ロマンティック・スタイルの先駆的作品の経験

一方、《粉屋たち》と《ジョッコ》は、パリの二流劇場ポルト・サン＝マルタン座制作の作品であった。序論「0-4-1. パリの二流劇場からオペラ座へ」の項で述べた通り、1820

年代のポルト・サン＝マルタン座は、マズリエ Charles-François Mazurier (1798～1828)¹⁰⁹、マジリエ Joseph Mazilier (1801～68)¹¹⁰、ペロー Jules-Joseph Perrot (1810～92)¹¹¹ら高い演技力と舞踊能力を持つ男性ダンサーが在籍する自前のバレエ団を擁し、伝統と格式を重んじるオペラ座バレエ団とは異なる作風を打ち出していた。とりわけ三一致の法則に縛られないロマン主義的題材の作品は、パリの市民層の人気を集めていた。

プティパが経験した二演目のうち特に《ジョッコ》は、マズリエが猿の着ぐるみを着てジョッコ役を熱演し大評判となった作品であった¹¹²。ジャン＝アントワーヌは、パリで《ジョッコ》が人気を博するや否や、ただちにモネ劇場に輸入している。彼は、オペラ座の正統派バレエを重んじると同時に、1820年代のパリ・バレエ界に芽生え始めたロマンティック・スタイルの先駆けとも言える大衆的な二流劇場の自由で新しい潮流にも敏感であった。この父のもとで、プティパはオペラ座スタイルを基本として学びつつも、同時代の先端的な作品にも触れる経験をしていたのである。

七月革命の余波による舞踊教育の中断

¹⁰⁹ ダンス・グロテスク *danse grotesque* 様式のダンサー。ダンス・グロテスクとは、18世紀の劇場舞踊の様式である。コメディア・デラルテ *commedia dell'arte* から発達した、大衆劇場の喜劇的な仮面劇が元になっている。ダンス・グロテスクの振付には、大跳躍や回転といったアクロバティックな動作、高度の柔軟性を要する動き（グラン・テカール *grand ecart* と呼ばれる大開脚など）が含まれる場合もあった。18世紀には仮面なしでも演じられるようになり、宮廷バレエに一部取り込まれたが、18世紀のイタリアの振付家マグリ *Gennaro Magri* (生没年不詳) の創作のように、ダンス・クラシックで用いられる外旋した足のポジションをほとんど用いず、内旋やまっすぐの足のポジションを中心に踊る場合もあった。マズリエは高度な身体能力と演技力で、リヨン大歌劇場 *Le Grand Théâtre de Lyon* でのブルチネッラ役（コメディア・デラルテの一役）で大評判を取った後、ボルドー大歌劇場 *Le Grand-Théâtre de Bordeaux* を経てポルト＝サン・マルタン座に入団。ここでもブルチネッラ役や《ジョッコ》のタイトル・ロールの猿役で人気を博した。しかし結核のため1828年に30歳の若さで死去している。Ivor Guest, *Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet* (London: Dance Books, 1984), p. 4.

¹¹⁰ リヨン大歌劇場でデビューの後、ボルドー大劇場を経てポルト・サン＝マルタン座バレエ団に所属していた。Guest, *Jules Perrot*, p. 4. *Idem*, *The Romantic Ballet in Paris* (1st ed., London: Pitman, 1966) 3rd ed. (Hampshire: Dance Books, 2008), p. 168.

¹¹¹ リヨン大劇場でデビューの後、ゲテ座を経てポルト・サン＝マルタン座バレエ団に所属していた。Idem, *Jules Perrot*, pp. 1-16.

¹¹² 《ジョッコ》の筋は、ブラジルの類人猿であるジョッコが、ポルトガル商人の子どもを救って自分は死ぬというもので、猿と人の異種交流から生じる笑いの要素と、自己犠牲による死というメロドラマの要素を併せ持っていた。こうした筋立てに加えて、ブラジルを舞台とするエキゾティシズム、主役ダンサーのまとう猿の着ぐるみ、マズリエのダンス・グロテスクのテクニクなども加わり、《ジョッコ》は、オペラ座制作の正統的なバレエ・ダクシオン作品とは異質な、ロマンティック・スタイルの先駆的な作品であった。Gabriel de Lurieu et Edmond Rochefort, *Jocko ou Le Singe du Brésil* (Paris: Chez Quoy, 1825).

以上から、プティパが父から受けてきた舞踊教育は、舞踊専門家になるための英才教育であったことがわかる。しかし不運なことに、彼は 12 歳から 15 歳というダンサーの訓練上最も大切な時期に、モネ劇場の閉鎖と、経済的困窮解消のための一家の地方巡業によって舞踊学校を離れるという憂き目に直面する。

父がそばにおり公演の機会もあったとはいえ、街から街へ移動しながら本番をこなす日々は、毎日の練習場所の確保も容易ではなく、ダンサーとしての身体を作る地道な基礎訓練が不足しがちであっただろうことは想像に難くない。父から同じ環境を与えられ、同じ舞踊教育を施されていたながら、兄リュシアンとプティパの舞踊能力には開きがある。これには二人の身体条件の差¹¹³もあろうが、教育設備の整った舞踊学校での規則正しい修練の空白期が、プロのダンサーになるための仕上げの時期にあたっていた 3 つ年上の兄リュシアンに比べ、ダンサーとしての訓練の途上段階にあったプティパにとっては、より大きなダメージとなったことをうかがわせるものである。

プティパ自身による幼少期の舞踊教育への言及

プティパは自伝中で幼児期の舞台経験については言及しておらず、初舞台に関しては以下のように記している。

7 歳の時、私は父の舞踊教室でバレエを習い始めた。(中略) 9 歳のとき、父の構成したバレエ『ダンソマニー』に出演させられることになった。人前ではじめて舞台に立ったこのとき、私はサヴォワ地方の衣装を着けて一匹の猿を両腕にかかえてい

¹¹³ 1860 年代末から 80 年代半ばの帝室劇場の花形舞姫であったヴァゼム Екатерина Оттовна Вазем (1848～1937) は回想録 *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884* の中で、プティパが扁平足であり、ダンス・クラシックのテクニックの習得には不利な身体条件であったと述べている。今日、足裏のアーチに関しては、ダンス・クラシックの正しい訓練によって周囲の筋肉を鍛えることで生来の条件をかなり克服できると考えられている。逆に、生まれつき恵まれたアーチを持っていても誤った身体使いによってアーチを潰してしまうこともある。但し、プティパの時代のバレエ教授法において、このような認識が存在していたかについては不明である。Yekaterina Ottovna Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre (Originally published as *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884*, Leningrad, 1937): Part 2,” translated by Nina Dimitrievitch, in *Dance Research* 4/1(Spring, 1986): 17. Екатерина Оттовна Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884* (1st ed., Leningrad, 1937) (Санкт-Петербург: Планета Музыки, 2009), p. 165.

た。この作品は大領主の誕生日祝いの儀式を描いたもので、私が演じたのは息子役だった¹¹⁴。

文中に登場する舞台衣装の描写は、モスクワのバフルーシン劇場博物館所蔵の伝プティパ像とされる《猿を肩に乗せた少年像》(論文内掲載・図表 2)¹¹⁵と一致する。しかしこの絵画は、今日、同博物館およびプティパ研究者の間では、《ジョッコ》での少年大道芸人役のプティパの姿であるとされている。

またプティパの《ダンソマニー》出演は、実際には1826年から29年まで¹¹⁶の連続4年間である。年齢としては8歳から11歳の期間にあたるので、これは自伝の9歳という記述とおおむね一致する。但し自伝上、彼は1822年生まれ(4歳若い記述)ということになっ

ているので、彼の言葉通りこの「初舞台」が9歳だとすると、ベルギー独立革命(1830~31)によるモネ劇場の閉鎖期間中の1831年ということになる。これとは逆に、自伝上の出生年に彼の実際の初舞台の年齢である5歳を加えると1827年となる。この場合はモネ劇場での《ダンソマニー》上演時期と一致するが、9歳という自伝の記述や、プティパが念頭に置いていたと思われる図表2の絵画の人物の容貌からうかがえる年齢との不一致が生ずる。自伝執筆時のプティパは87歳前後だったので、こうした矛盾は、年齢による記憶の混濁に起因する可能性も考えられなくはない。しかし執筆時の彼はまだバレエ団のリハーサルに関与しており、自身の40年前の旧作の改訂作業も行っていることから、記憶の混濁というよりも、出生年を若く記載したことに由来する辻褃の破綻ではないだろうか。

著作権法上の関係から
本画像の掲載を控える

図表 2 猿を肩に乗せた少年像

¹¹⁴ プティパ、前掲書、23頁。

¹¹⁵ 作者不明。カンヴァス地に油彩。制作年代1827~30年(推定)。バフルーシン劇場博物館所蔵。掲載画像は、東京藝術大学図書館所蔵本博士論文の他、以下のライセンス所有元サイトでも閲覧可能。

<https://www.bridgemanimages.com/en/russian-school-19th-century/portrait-of-marius-petipa-in-ballet-danceman-1837-oil-on-canvas/oil-on-canvas/asset/134492>

¹¹⁶ Aelbrouck, "Marius Petipa, une enfance bruxelloise (1819-1835)," in *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, p. 79. オペラ座では1826年に《ダンソマニー》が再演されている。モネ劇場が4年連続でこの作品を取り上げたのは、この1826年の再演の影響を受けてのことと見ることができる。なお、オペラ座での《ダンソマニー》上演はこの1826年が最後となるが、これはピエール・ガルデルの引退が1827年であったこと(序論「0-4-1. パリの二流劇場からオペラ座へ」参照)によると思われる。

図表 2 に関する通説である《ジョッコ》が二流劇場制作によるロマンティック・バレエの先駆的、いわば前衛劇な作品であるのに対し、プティパが自伝内で言及した《ダンソマニー》は、オペラ座のメートル・ド・バレエ、ピエール・ガルデルが振り付け、1800年の初演¹¹⁷以来オペラ座で頻繁に再演された他、欧州各地の劇場でも上演された¹¹⁸バレエ・ダクシオン時代を代表する作品の一つである。自伝の中で初舞台を敢えてこの作品としたことで、プティパはみずからの舞踊人生が、オペラ座の名作というダンス・クラシックの正統の流れを受けて始まったことを印象付けたかったのではなかろうか。事の真偽はともかく、この表現からは、みずからの受けた舞踊教育がオペラ座バレエの伝統と正統性を受け継ぐものであったという彼の自負を読み取ることができる。

1-2. 渡露以前 (17~29 歳)

プティパのプロフェッショナルとしての舞踊キャリアは、フランスの地方劇場から始まり、スペイン、ロシアへと国際的な広がりを見せていく。この時期の彼の活動に関する近年の研究では、自伝に記載された振付創作活動の実態が疑わしく、その反面、自伝ではあまり触れられていないがダンサーとしての評価にはある程度のものがあったことが判明している。

1-2-1. フランスの地方劇場時代 (17 歳~26 歳)

ボルドー大歌劇場のプティパー家

1835 年、父がボルドー大歌劇場 Le Grand-Théâtre de Bordeaux にメートル・ド・バレエの職を得たことに伴い、一家はブリュッセルからボルドーへと転居する。この地でプティパ

¹¹⁷ 初演の出演者には、当時のオペラ座の男性スター・ダンサー、オーギュスト・ヴェストリス Auguste Vestris (1760~1842) と並んで、フィリッポ・タリオニやオーメールの名も含まれている。

¹¹⁸ 1804 年にスウェーデン王立歌劇場 Kungliga operan のメートル・ド・バレエとなったフィリッポ・タリオニによりストックホルムで上演された他、その翌年には彼の移籍に伴い、ウィーン宮廷歌劇場でも上演されている。1815 年には、コラーリによりスカラ座でも上演されている。

は第二舞踊手として、兄リュシアンは第一舞踊手として、劇場と契約を交わすことになった¹¹⁹。

この時プティパは17歳、メートル・ド・バレエの父と第一舞踊手の兄がそばにいて、モネ劇場での少年時代と同じ状況の中、4年間を第二舞踊手として過ごしている。この間、遂に第一舞踊手への昇格がなかったのは、メートル・ド・バレエである父の目からも劇場運営側から、彼がまだ主役級を踊らせるには力不足であったことを意味している。モネ劇場時代には、兄と一対の役を演じることや兄の役柄を引き継ぐこともあったが、ここに至って兄弟の力量には、はっきりとした差が生じていたのである。この原因には、兄との素質の差もさることながら、前節で検討したように、舞踊教育上最も重要な年齢で十分な訓練を受けられなかったことが大きく影響しているだろう。

一方リュシアンは、客演としてボルドーを訪れる中央の舞踊人の目に留まり¹²⁰、オペラ座就職への道が開けることとなる。リュシアンはオペラ座の第一舞踊手、後にメートル・ド・バレエとなるが、兄がオペラ座の中核的立場を長く占めていたことは、プティパの後のキャリア形成に大きな影響を与えることになる。

兄がオペラ座デビューを飾った1839年¹²¹は、父ジャン＝アントワーヌのボルドーとの契約が終了した年でもあった。ジャン＝アントワーヌはこの後、知人のバレリーナが組織したアメリカ巡業のツアー・カンパニーに、メートル・ド・バレエ兼ダンサーとして参加する¹²²。プティパもまた父の膝下を離れ、ナント大歌劇場 *Le Grand-Théâtre de Nantes* の第一舞踊手としての契約の獲得に成功する。

¹¹⁹ Laurent Croizier, “Marins Petipa, les années de jeunesse,” *Soirée Petipa* (Bordeaux : Opéra de Bordeaux, 1997), pp. 17-20.

¹²⁰ リュシアンのオペラ座就職のきっかけは、《ラ・シルフィード》の地方巡業でこの地にやってきたフィリップ・タリオーニの勧めであったとも、父の演出で1836年にボルドーで上演されたオペラ座作品《ナタリー *Nathalie, ou La laitière suisse*》(1832)に客演したファニー・エルスラーに見出されたためとも言われている。Nadine Meisner, *Marius Petipa, The Emperor's Ballet Master* (Oxford: Oxford University Press, 2019), p. 39.

¹²¹ リュシアンのオペラ座デビューは1839年6月10日上演の《ラ・シルフィード》で、ファニー・エルスラーの相手役を踊っている。Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris* (1st ed., London: Pitman, 1966) 3rd ed. (Hampshire: Dance Books, 2008), p. 299. なお、『オックスフォードバレエダンス事典』をはじめ一部の文献ではリュシアンのオペラ座デビューを1840年としているが、オペラ座の上演記録と矛盾しており、これは誤りである。デブラ・クレインおよびジュディス・マックレル、前掲書、445～446頁。オペラ座上演記録は、現地調査によりオペラ座におけるバレエ公演記録をまとめた鈴木晶の研究データ『オペラ座日誌』（未刊行）に基づく。

¹²² このツアー・カンパニーはオペラ座の最新作《タランテラ》、パリの民間劇場ルネサンス座 *Théâtre de la Renaissance* の最新作《マルコ・ボンバ *Marco Bomba, ou Le sergent fanfaron*》(1839)を含む3作品を携えて1839年8月末にフランスを立ち、9月から翌年春にかけてアメリカの数都市を興行して回っている。Lillian Moore, “The Petipa Family in Europe and America,” in *Dance Index* 1/5 (May, 1942), 72-84. 《マルコ・ボンバ》

ナントでの独り立ち

ナントのバレエ団は、モネ劇場やボルドー大劇場に比べて小規模¹²³であった。自伝によると、プティパはここでメートル・ド・バレエも兼職していたことになっている¹²⁴が、劇場の資料上、プティパの名は第一舞踊手としてのみ記されている¹²⁵。メートル・ド・バレエは、かつて1827年にモネ劇場でジャン＝アントワーヌ演出の《ジョッコ》で主役を踊ったローランソン Étienne-Hughes Laurençon (1803～83) であった¹²⁶。プティパはこの《ジョッコ》で少年大道芸人役を踊っているの、二人は旧知の間柄ということになる。

ナントでのプティパについては、ロシアの舞踊学者コナエフとスペインの舞踊学者オルミゴン Laura Hormigon によって、これまで知られていなかった活動の詳細が明らかになっている¹²⁷。自伝の中でプティパはナントでの仕事について「もっぱらオペラ用のダンスの構成と、1幕ものの自作バレエの演出、それにディヴェルティスマン用ナンバーの創作で

の振付はモネ劇場出身のラゲヌ Jean Ragaine (生没年不詳) で、ジャン＝アントワーヌは旧知の仲のラゲヌから台本を入手している。彼は更に、帰国後再就任したモネ劇場のメートル・ド・バレエとして1843年にモネ劇場の舞台でもこの作品を上演している。七月王政期バレエとしては珍しい、男性がタイトル・ロールの作品である。

¹²³ バフルーシン劇場博物館編のプティパに関する資料集には、ナントの1839/40年シーズンの劇場メンバー一覧の写真が掲載されている。これによると、歌手と役者の主要人員はオペラ、コメディ、ヴォードヴィルの3部門を掛け持ちで36人が在籍しているのに対し、舞踊部門の主要人員は男性3名・女性3名（男女ともに第一舞踊手2名、第二舞踊手1名、メートル・ド・バレエは第一舞踊手と掛け持ち）であった。この舞踊部門の人数は、プティパ自伝記載の人数と一致している（プティパはこの他にコール・ド・バレエが男女各16名だと述べている。Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *op. cit.*, p. 35. プティパ、前掲書、28頁。

¹²⁴ プティパ、前掲書、28頁。

¹²⁵ バフルーシン劇場博物館編のプティパ資料集には、ナントの1839/40年シーズンの劇場メンバー一覧の写真が掲載されている。これによると、メートル・ド・バレエの役職は、プティパではなくローランソンの名に冠せられている。Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁶ ポルト・サン＝マルタン座公演のジョッコ役マズリエは、1828年に結核で早世した。そのためモネ劇場の《ジョッコ》の成功は、ローランソンに二代目ジョッコ役としての名声をもたらした。こうした事情や人間関係を勘案すると、プティパのナント就職には、父からローランソンへの働きかけがあった可能性が考えられる。年齢的にはダンサーとして独り立ちの時期に差し掛かっているものの、まだ至らぬ点の残るプティパを、父は信頼できる人物に託したのではないだろうか。

¹²⁷ コナエフもオルミゴンも、地元紙 *Le Breton* および *Vert-Vert* の舞踊評や劇場関連文書の調査を実施している。Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *op. cit.*, pp. 34-40. Laura Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” Ph. D. diss., Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 265.

あった」と記している¹²⁸が、コナエフの調査によると、第一舞踊手としての業務が中心であった。メートル・ド・バレエのローランソンも第一舞踊手を兼務していたが、彼はあくまでもコミック専門のダンサーであったので、ダンス・クラシックやダンス・キャラクターを踊る作品では、プティパひとりが主演級を引き受けることになったからである。

プティパがナントで踊った作品は、コナエフおよびオルミゴンによる地元紙の調査からは以下のものが判明している¹²⁹。

- ・《ラ・フィユ・マル・ガルデ》(1839年9月5日付 *Le Breton* 紙)
- ・《村の結婚式 *Les noces de village*》¹³⁰ (1839年9月15日 *Vert-Vert* 紙)
- ・《カディスのボレロ *Le bolero de Cadix*》(1839年9月22日 *Vert-Vert* 紙)
- ・《6人の無邪気者 *Les six ingénus, ou La famille des innocents*》(1815)¹³¹ (1839年10月22日 *Le Breton* 紙)
- ・スペイン舞踊による1幕のディヴェルティスマン《スペイン娘ロシータ *Rosita l'Espagnole*》(1839年11月30日・12月12日付 *Le Breton* 紙)
- ・オペラ《ユグノー教徒 *Les Huguenots*》(1836)より第3幕パ・ド・シス、第5幕メヌエット(1840年1月14日 *Le Breton* 紙)
- ・《ラ・カチュチャ *La cachucha*》¹³² (1840年3月8日付 *Vert-Vert* 紙)
- ・《ラ・ティロリエヌ *La tyrolienne*》¹³³ (1840年10月10日付 *Le Breton* 紙)

《カディスのボレロ》、《スペイン娘ロシータ》、《ラ・カチュチャ》は、表題からスペインものであることがわかる。全体的にダンス・キャラクターの作品が多く、ダンス・ク

¹²⁸ プティパ、前掲書、28頁。

¹²⁹ Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *op. cit.*, p. 34, pp. 38-39.

¹³⁰ リュリ Jean-Baptiste [de] Lully (1632~87) の1663年初演のバレエ作品に同題のものがある。しかし、創作年代を鑑みたとき、このときプティパが踊ったのがリュリの作品であるかどうかは不明である。

¹³¹ 振付はオペラ座出身のデュポール Louis-Antoine Duport (1781~1853) で、初演は彼のウィーン滞在中であると見られているがはっきりしない。1814年にジャン＝アントワーヌが自身のバレエ団を率いて行った巡業と、1815年にポルト・サン＝マルタン座で上演。更にデュポール自身の手によっても、1819年にロンドンで、1823年にポルト・サン＝マルタン座で上演されている。

¹³² カチュチャはスペイン舞踊の一種である。オペラ座制作のバレエ《杖をついた悪魔》の中でファニー・エルスラーがこれを踊って花形舞姫としての人気を決定的にし、以後彼女の代名詞として有名になった民族舞踊である。プティパがナントで踊ったものは、男女の違いを考慮するとエルスラーのものと同じ振付ではなかったと思われる。

¹³³ 男女各2名で構成されるパ・ド・カトルで、振付を行ったテル Constan Telle (?~1846) も、プティパ以外のもう一人の男性ダンサーとして踊っている。

ラシクの作品も非オペラ座作品の表題が並ぶ。父のもとにいた時代に比べ、パリの最新作を踊る機会が減少していたことが読み取れる。プティパの踊りに対する評価としては、スペイン舞踊、ロシア舞踊、スティリエンヌ *Styrienne*¹³⁴、ティロリエンヌ *Tyrolienne*¹³⁵ といった民族舞踊での正確さと軽やかさ、優美さが地元紙（1840年10月4日付 *Vert-Vert* 紙）の舞踊評で絶賛されている¹³⁶。

一方、プティパの振付家としての活動は、メートル・ド・バレエのローランソンの監修という形で行われていた¹³⁷。地元紙の報じるプティパ振付作品は――

- ・ 2景のバレエ 《粗忽者 *L'étourdi, ou L'intrigue amoureuse*》¹³⁸（1840年7月16日付 *Le Breton* 紙）
- ・ オペラ 《ラ・ファヴォリット *La favorite*》（1840）¹³⁹よりパ・ド・トロワ（1841年4月25日付 *Vert-Vert* 紙）
- ・ クラコヴィエンヌのスタイルによるサクソン舞踊（1841年6月5日・13日付 *Vert-Vert* 紙）
- ・ パ・ド・トロワ（1841年8月7日 *Vert-Vert* 紙）
- ・ サラゴサーナとタランテラによる新ディヴェルティスマン（1841年9月19日付 *Vert-Vert* 紙）
- ・ パ・ド・サンク（1841年10月9日付 *Vert-Vert* 紙）
- ・ 《ジゼル》の「お気に入りのワルツ」による新ティロリエンヌ（1841年12月9日付 *Vert-Vert* 紙）¹⁴⁰

¹³⁴ オーストリア東南部、シュタイエルマルク地方の民族舞踊。

¹³⁵ チロル地方の民族舞踊。

¹³⁶ Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *op. cit.*, pp. 34-35.

¹³⁷ Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” Ph. D. diss., p. 265.

¹³⁸ モリエール Molière（本名 Jean-Baptiste Poquelin, 1622～73）の戯曲『粗忽者 *L'étourdi (L'estourdy) ou Les Contretemps*』（1655）との関係は不明である。

¹³⁹ 作曲はドニゼッティ、台本はロワイエ Alphonse Royer（1803～75）とヴァエズ Gustave Vaëz（1812～62）の共作でスクリーブが加筆している。1840年オペラ座で初演。初演時のバレエ場面は、ペローの振付でグリジが踊ったことが評判となった。

¹⁴⁰ 原題は *Une nouvelle tyrolienne composée à partir de la valse "préférée" de Giselle* である。《ジゼル》の中の人気の高いワルツの楽曲に、プティパがティロリエンヌ風の踊りをあらためて振り付けたという意味である。もとになった曲は、ティロリエンヌの振付に合うレントラー風のワルツである第1幕第5景の葡萄摘みの村娘たちのワルツ、または第1幕〈ペザント・パ・ド・ドゥ〉のコーダに転用されたブルグミュラー Johann Friedrich Franz Burgmüller（1806～74）作曲の《ラティスボンヌの思い出 *Souvenir de Ratisbonne*》のいずれかではないかと思われる。

- ・オペラ《青銅の馬 *Le cheval de bronze*》(1835)¹⁴¹よりパ・ド・ドゥ (1842年3月13日)

——である¹⁴²。しかし自伝中でプティパがナントでの創作として掲げた《領主権 *Le droit seigneur*》、《ボヘミアの少女 *La petite bohémienne*》、《ナントの結婚 *La noce à Nantes*》¹⁴³については、いずれも記録が残されていない。

プティパは1839年から42年にかけて、3シーズンをナントで過ごしている¹⁴⁴。自伝ではプティパが労働条件への不満から契約期間中に劇場を飛び出して父のアメリカ巡業に参加したことになる¹⁴⁵が、この記述はムーアの論考によって確定されたジャン＝アントワーヌのアメリカ巡業の時期¹⁴⁶とも、コナエフによるプティパに関する地元紙舞踊評の日付¹⁴⁷とも整合性を欠いている。メイスナーは更に、アメリカ巡業の広告や舞踊評にマリウス・プティパの名が一度も登場しないことも指摘している¹⁴⁸。こうした研究結果を勘案すると、プティパのアメリカでの舞踊活動の事実はなかった可能性が濃厚である。

ナントとの契約が切れた1842年下半期の少なくとも一時期、プティパは求職活動のため兄リュシアンを頼ってパリに滞在する。この滞在中、彼はオペラ座の花形舞姫グリジと共演する機会を得ている¹⁴⁹。またプティパは自伝で、このパリ滞在中に、元オペラ座のスタ

¹⁴¹ プーシキン Александр Сергеевич Пушкин (1799～1837) の詩に基づくオペラ。作曲はオーベール Daniel François Esprit Auber (1782～1871)、台本はスクリーブ、1835年にオペラ＝コミック座で初演。

¹⁴² Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *op. cit.*, p. 34. Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” Ph. D. diss., p. 265.

¹⁴² Meisner, *op. cit.*, pp. 44.

¹⁴³ プティパ、前掲書、28～29頁。

¹⁴⁴ ナントの歌劇場は5月がシーズン開始であったため、西暦上は足掛け4年間となる。なお、ナント在職中、プティパは足を骨折している。自伝では、この負傷はナントの2シーズン目(1840/41シーズン)に起こったことになっているが、コナエフはナントの1シーズン目の後半、1840年2～3月にプティパの出演記録の空白期間があり、ここが骨折の時期だったと指摘している。

¹⁴⁵ プティパ、前掲書、29～30頁。

¹⁴⁶ Moore, *op. cit.*, p. 41-44.

¹⁴⁷ Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁴⁸ Meisner, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁹ 自伝ではこれが女優ラシェル・フェリックス Eliza Rachel Felix (1821～58) のためのベネフィス公演であったと述べられているが、メイスナーは1842年10月26・27日に行われた女優リュシンド・パラドル Anne-Catherine-Lucinde Paradol (1798～1843) のためのベネフィスであったと指摘している。なお、ムーアは、ラシェル・フェリックスのベネフィス公演でのプティパとグリジの共演が1838年であったと述べているが、これはグリジのオペラ座花形舞姫デビューの時期(1841年)と矛盾することになり、誤りである。Meisner, *op. cit.*, p. 46. Moore, *op. cit.*, p. 76.

ー・ダンサー、ヴェストリス Auguste Vestris (1760 ~ 1842)¹⁵⁰ のレッスンを2か月にわたって受講したと述べている¹⁵¹。ナントでのプティパは第一舞踊手であったが、より格上のバレエ団に好条件で就職するためにはナントの水準に甘んじてはいけないという思いが、彼をしてヴェストリスの門を叩かせたのであろう。またヴェストリス門下である旨の自伝への記載は、プティパがオペラ座のダンス・クラシックの伝統的系譜——国際的には「フランス派」「フランス流」として認識されていた優美なスタイル——の継承者の一人であることを、読者にあらためて認識させるものとなっている。

ボルドー大歌劇場での降格

1843年、プティパは以前第二舞踊手として契約していたボルドーの歌劇場¹⁵²に、今度は第一舞踊手の契約で戻ることになった¹⁵³。記録によると、デビュー公演でプティパは“premier danseur en tous genres”（あらゆる分野に通じた男性第一舞踊手）という謳い文句の

¹⁵⁰ 舞踊の神 *Le dieu de la danse* と称された名ダンサー、振付家、バレエ教師。オペラ座の主役級ダンサーであるガエターノ・ヴェストリス Gaetano Vestris (1728~1808) の息子。父の手ほどきで舞踊教育を受け、1776年にオペラ座にソリストとして入団、1880年に主役級ダンサーに昇進。ノヴェール、ドーベルヴァール、ガルデル兄弟らのバレエ・ダクシオン作品を数多く踊った。1816年にオペラ座を引退した後は教師としてディドロ、ペロー、ファニー・エルスラー、マリー・タリオーニ、ブルノンヴィル August Bournonville (1805~1879、デンマークのダンサー、振付家、バレエ教師)ら、盛期ロマンティック・バレエを彩る名ダンサー、名振付家たちを育てた。ヴェストリスは1842年12月5日に82歳で病死しているため、プティパが指導を受けた時期は遅くとも1842年秋ごろまでと思われる。デブラ・クレインおよびジュディス・マックレル、前掲書、71~72頁、311~312頁、467~468頁。

¹⁵¹ プティパ、前掲書、30頁。

¹⁵² ボルドー大歌劇場は、1789年に《ラ・フィユ・マル・ガルデ》初演の地としての伝統と格式を誇る劇場であった。当時のボルドーのメートル・ド・バレエは、アレクシス・ブラーシュ Alexis Blache (1791~1852)であった。彼は《粉屋たち》を創作したジャン＝バプティストの次男、《ジョッコ》を創作したフレデリック＝オーギュストの弟で、ボルドー着任以前はロシア帝室劇場でメートル・ド・バレエを務めていた。ボルドーのバレエ団の陣容は、第一舞踊手が男女各2名、第二・第三舞踊手およびマイム・ダンサーが合計約15名、コール・ド・バレエが男女各16名ずつ、併設バレエ学校もある地方劇場としては大規模なものであった。

¹⁵³ プティパが当初第一舞踊手としてボルドーと契約できた理由については、様々な研究者が考察を加えている。メイスナーは、父または兄が手を回してグリジとの共演をボルドーの運営部門関係者に見せた可能性、コナエフは、パリでプティパと共演したボルドーの女性ダンサーがパートナーとして彼を推挙した可能性、モレル＝ボロトラは、現代フランスの振付家ラコットの説を引きつつ、ボルドーでの《ジゼル》上演のため、兄の助けによって《ジゼル》の詳細記録を作成していたプティパを招いたため、と述べている。Meisner, *op. cit.*, p. 46. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *op. cit.*, p. 41. Natalie Morel-Borotra, “Marius Petipa, « second danseur » au Grand-Théâtre de Bordeaux au Grand-Théâtre de Bordeaux,” in *De la France à la Russie : Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, edited by Pascale Melani (Toulouse: Université de Toulouse, 2016), p. 96. Pierre Lacotte, “Giselle: le style romantique,” *L'Avant-scène Ballet/ Danse 1* (January/March, 1980): 25. «

もと、鳴り物入りで《ジゼル》のアルブレヒト役を務めたが、観客の反応は好評不評入り混じるものであった¹⁵⁴。二度目以降のステージははっきりと不評であり、観客の突き上げを受けて、彼は第一舞踊手から「必要に応じて第二舞踊手を務めることもある第三舞踊手」に降格となった。プティパは、「自分は第一舞踊手がふさわしいと信じているが、反対者もいるので第二舞踊手の立場を受け入れる」との手紙をマスコミに書き送っている¹⁵⁵。しかしこうしたいきさつは自伝では触れられていない¹⁵⁶。

プティパの二度目のボルドーでのスタートは散々なものであったが、1843/44年シーズンの間、彼は第三舞踊手として地道に研鑽に励む。力量の釣り合う第二舞踊手の女性ダンサーとのパートナーングを通じ《マルコ・ボンバ *Marco Bomba, ou Le sergent fanfaron*》(1839)、《粉屋たち》、《ラ・シルフィード》、《ナタリー》、《神とバヤデーレ *Le dieu et la bayadère*》(1830)¹⁵⁷、《ラ・ジプシー》といった、ナント時代には経験できなかったパリの新しい人気作品を踊り、レパートリーを広げた。ナント時代から評価の高かったダンス・キャラクターに関しては、マズルカ *Mazurka* など中央ヨーロッパの民族舞踊や、カチュチャやホタ・アラゴネーズ *Jota aragonese*、ボレロ *Boléro* 等のスペイン舞踊に起用されている。ボルドーにはスペイン系の住民も多く、スペイン舞踊の人気は高かったため、これを巧みに

¹⁵⁴ ボルドーでは正式契約前に試用期間があり、劇場の定期会員を観客とする公演の拍手とブーイングの大きさによって採用不採用や契約条件が決定されるシステムであった。モレル=ボロトラによると、プティパの《ジゼル》への評価は、「若く、容姿も優れ、軽やかで良い教育を受けているが、少々硬さがあり、経験も浅く、期待される役割を果たせないのではないだろうか」(芸術雑誌 *La Sylphide* 1843年5月18日号)、「プティパは非常に若いダンサーで、優秀な可能性を示した。確かに踊りはかなり弱い、挙措動作は良く、演技やマイムは優れていた」(*L'Indicateur* 紙 1843年5月21日号)といったものであった。Natalie Morel-Borotra, *op. cit.*, pp. 96-97.

¹⁵⁵ Natalie Morel-Borotra, *op. cit.*, pp. 96-101. Laurent Croizier, “Avant-propos,” in *De la France à la Russie : Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, edited by Pascale Melani (Toulouse: Université de Toulouse, 2016), pp. 13-14.

¹⁵⁶ 自伝によるとプティパは、《ラ・フィユ・マル・ガルデ》、《ジゼル》、《ラ・ペリ》を踊って、採用を勝ち取ったと述べているが、《ラ・ペリ》の世界初演は1843年7月17日なので、この点は劇場記録に残るボルドーでの彼の初舞台の日時1843年5月13日と矛盾する。《ラ・ペリ》については、彼のパリ滞在中に盛んに上演されていたオペラ座の新作《ゲントの美少女》と、自伝執筆時の彼が混同していたのではないだろうか。プティパ『マリウス・プティパ自伝』 石井洋次郎訳、31頁。

¹⁵⁷ オペラ座制作作品。作曲はオーベール、台本はスクリーブ、ディヴェルティスマンの振付はフィリッポ・タリオニ。初演の主役歌手はヌリ Adolphe Nourrit (1802~39) とサンティ=ダモロー Laura Cinti-Damoreau (1801~63) で、ダンサーはマリー・タリオニが演じた。オペラ座では1866年までレパートリーに留まり、のべ291回上演された他、欧州各地の劇場でも上演されている。この作品のカテゴリーとして、台本には「オペラ=バレ」と記載されている。しかしアメリカの舞踊学研究者スミスは、音声として言葉を話す(歌詞を歌う)登場人物とマイムによる身体言語によって言葉を話す登場人物が直接対話する場面が全編にわたって含まれるという点で、宮廷バレエ時代のオペラ=バレ作品とは一線を画した「オペラとバレエのハイブリッド作品」と呼ぶべきものだと指摘している。スミスは、《神とバヤデーレ》の他に1827年の《ポルティチのもの言ぬ娘》と1832年の《誘惑 *La tentation*》も、同様のハイブリッド作品であると述べている。Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2000), p. 124-166.

踊りこなすことは観客からの支持につながった¹⁵⁸。その結果、プティパは 1843/44 年シーズンの終わりには舞踊評論家からも好意的な評価を得ることができるようになり、1844 年 4 月 30 日には「必要に応じて第一舞踊手の役も踊る第二舞踊手」に昇格する。しかし、この頃、バレエ団の財政は悪化¹⁵⁹、5 月 13 日には経営母体が破産宣告を受ける。そこで、プティパは新天地を求め、6 月にマドリッドの劇場に移籍することになる。

なお自伝によると、プティパはボルドーで《美しいボルドー娘 *La jolie bordelaise*》、《葡萄の収穫 *Les vendanges*》、《恋の手管 *L'intrigue amoureuse*》、《花言葉 *Le langage des fleurs*》の 4 作の新作バレエを創作したと述べている¹⁶⁰。しかしこれらの表題は、劇場側の記録にもマスコミの舞踊評にも見当たらない¹⁶¹。

1-2-2. プティパのフランス地方劇場時代に関する考察

振付家人生の原点・ナント

以上が 17 歳から 26 歳までのプティパの動静である。この時代から既に振付家として本格的な活動を開始していたかのような自伝の記述に反して、各劇場側に残る記録ではプティパはあくまでもダンサーとして雇用されており、振付家として本格的に遇された形跡はない。自伝に記載された各作品の存在を示す劇場ポスターや地元紙の舞踊評などは、現在のところ見つかっておらず、振付家としての活動実績は、従来、自伝の記述に基づいて信

¹⁵⁸ Meisner, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵⁹ ボルドー大歌劇場は 1780 年に創建された古い劇場だが、プティパが就職した時期には、内装が一新され、客席には冬場のヒーター、舞台にはガス燈照明が装備された。劇場は市営であったが、期間を決めて総支配人にリースするという経営形態が採用されていた。プティパがボルドーに戻る半年前に劇場総支配人に就任した元俳優のドゥヴェリア Auguste Devéria (生没年不詳) は、レヴェル低下と地味なレパトリーのマンネリ化で客足が遠のいていた劇場の現状の改善を企図したがうまくいかず、3 年の契約期間満了を待たずに破産した。Meisner, *op. cit.*, p. 45, p. 48.

¹⁶⁰ プティパ、前掲書、32 頁。

¹⁶¹ スペインの舞踊学研究者オルミゴンは、ボルドー大歌劇劇場の記録に《ボルドーのグリゼット *Grisette de Bordeaux*》と題された作品が存在していると述べている。メイスナーは、この劇場記録に記載された作品と、プティパが自伝中で自作として挙げた《美しいボルドー娘》のタイトルの類似性から、劇場記録の《*Grisette de Bordeaux*》がプティパ作品である可能性を指摘している。但し今のところ、この作品にプティパが関与したという直接証拠は見つかっていない。Hormigón, *Marius Petipa en España (1844-1847): memorias y otros materiales*, p. 308. Meisner, *op. cit.*, p. 98, p. 397. なお、パリのヴァリエテ座で 1840 年に初演されたヴォードヴィルに、同題の《*Grisette de Bordeaux*》という作品がある。上演時期から考えてボルドーの劇場記録にある作品は、このヴォードヴィルと何らかの関係があると見ることができる。Alexis Decomberousse and Eugène Roche, *La Grisette de Bordeaux* (Paris: Imprimerie de M^{me} De Lacombe, 1840).

じられてきたよりも乏しい分量である。各作品のタイトルも自伝とは全く異なっている。しかし兎にも角にも、ナントが振付家マリウス・プティパの最初の作品の生まれた劇場である点は、自伝の記述と一致している¹⁶²。

ナントでのプティパの振付活動は、最初のシーズンが過ぎた後、2 シーズン目から始まっている。正味 2 年間で 8 作を創作しているので、年平均 4 作のペースである。振付創作を始めて間もないにもかかわらず、創作量が多い。本来ダンサーとして契約しているプティパに対し、これだけの頻度での新作発表が許されていたということは、メートル・ド・バレエのローランソンも劇場運営側も、プティパの創作能力をそれなりに評価していたことを示している。しかし 8 作のうち 2 作はオペラのディヴェルティスマンのための振付、5 作は表題から判断して単一楽曲か小組曲に振り付けたものである。プティパの振付活動は、地方の中堅劇場で小品をその都度振り付けるという、地味で小さな歩みから始まったのである¹⁶³。

こうした小品のうち《クラコヴィエンヌのスタイルによるサクソン舞踊》、《サラゴサーナとタランテラによる新ディヴェルティスマン》、《新ティロリエンヌ》は表題からダンス・キャラクターであることが明らかである。ダンス・キャラクターがダンサーとしてのプティパにとっての得意分野であることは既に見た通りであるが、ここで注目すべき点は、クラコヴィエンヌもティロリエンヌも、パリの人気作品に含まれていたダンス・キャラクターだということである。すなわちクラコヴィエンヌは《ラ・ジプシー》でファニー・エルスラーが、ティロリエンヌは《ナタリー》でマリー・タリオーニが踊り、それぞれ有名になった民族舞踊なのである。既に見た通り、ナントの劇場の演目はパリを反映しているとは言い難い傾向であったが、その中であって小品とは言えオペラ座の人気作品のハイライト部分と同じ民族舞踊を取り上げた点は、モネ劇場やアメリカ巡業で父ジャン＝アントワーヌが見せた手腕と似通っている。

¹⁶² プティパは自伝中で、まだ父の傍らにいた最初のボルドー時代に「バレエと『パ』の理論を真剣に勉強しようとするようになった」と回想している。すなわち、ダンサーとして独り立ちする前の時期に、既に振付家としての将来をも思い描いていたことになる。プティパ、前掲書、32 頁。

¹⁶³ 比較対象として、以下にプティパと同世代の振付家たちの初期振付作品を掲げる。マジリエはオペラ座の《ラ・ジプシー》、サン＝レオンはローマのアリベルト劇場 Teatro Alibert の《ラ・ヴィヴァンディエール》、モンプレジールはトリエステ、ヴェネツィア、バルセロナ、ニューヨークと各地で上演された《アゼリア *Azelia, or the Syrian Slave*》(1847) である。ペローの場合、オペラ座でロッシニ Gioachino Antonio Rossini (1792~1868) のオペラ《モイーズとファラオ *Moïse et Pharaon*》(1827) のためのパ・ド・ドゥ (1832) を自分と共演者のために振り付けたのが最初の創作になるが、振付創作に本格的に力を入れ始めた後の初作品はウィーンの宮廷劇場での《ニンフと蝶々 *Die Nymphe und der Schmetterling*》(1836) である。

8作のうち残り1作《粗忽者》には、2景のバレエ *ballet en 2 tableaux* という副題が付されており、筋展開のある、それなりの規模の作品であったことが読み取れる。この作品の副題部分 “l'intrigue amoureuse” は、自伝中でボルドーでの作品だと書かれている《恋の手管 *l'intrigue amoureuse*》と同一である。したがって、プティパの記憶の中でナント時代とボルドー時代の混同が起こった可能性、もしくは意図的な書き換えがあった可能性が考えられる。

この両作品の混同の可能性と、プティパが《恋の手管》を含むボルドーの4作品を評して「いちおう自分としては満足のいく最初の作品群である」¹⁶⁴と述べている点を考え合わせると、上演地がナントかボルドーかはさておき、客観的な記録に残る最初のまとまった規模の作品《粗忽者》に対して、彼が満足感を抱いていたことが推測される。

また自伝内でプティパは、ナントでの振付創作に対して支払われた特別手当に自尊心をくすぐられたことにより振付家を志す決心したとも述べている¹⁶⁵。最も初期の創作に対して対価が支払われ、劇場側からプロフェッショナルとしての待遇を受けたことから来る自信が、今後振付家としては遅咲きの人生を歩むことになる彼を支える力となったことがうかがえる。

ダンス・キャラクターの才能開花

ダンサーとしてのプティパに関しては、ナントに続く就職先がすぐに見つからず半年の求職活動期間があることや、2度目のボルドーでの降格騒ぎなどから考えて、この時期の彼のダンス・クラシックの舞踊技量には難があったことがわかる。二度目のボルドーでプティパは、かつて父の庇護のもとでこの第二舞踊手を務めていた時代とはうってかわって、一人のダンサーとしての己の真の実力をいやというほど思い知らされる扱いを受けることになった。

第一舞踊手から第三舞踊手への降格は彼にとっては厳しい試練であったが、ここでくじけずに与えられた役をきちんとこなしたことで、レパートリーも広がり、1年後には第二舞踊手へと昇格となった。ボルドーでの1843/44シーズンの下積み降格期間は、欠点を克

¹⁶⁴ プティパ、前掲書、32頁。

¹⁶⁵ 同前、28～29頁。

服し実力を底上げすることに費やされたと見ることができる。この努力は、次のスペイン時代に開花することとなる。

一方、ダンス・キャラクターに関してはナント時代から安定的に好評を博しており、二度目のボルドーでは、ナント時代よりも更に多彩な民族舞踊に起用されている。プティパのキャラクターへの評価は、父のもとにいた時代（モネ劇場から最初のボルドー大歌劇場時代）には特に目立ったものがなく、ナント以降の舞踊評で増加し始める。キャラクターの名手としての能力は、独り立ち以降に劇場側や観客によって見出されたものだけと言ってよい¹⁶⁶。

1-2-3. スペイン時代（26～29 歳）

オペラ座新作のレパートリー化

マドリッドに向かったプティパは、シルコ劇場 Teatro del Circo¹⁶⁷と 1844 年 6 月に第一舞踊手として契約を締結する。劇場は 1842 年に開場したばかりだったが、総裁のサラマンカ侯爵 José María de Salamanca y Mayol（1811～83）は、パリやロンドンに匹敵する高水準のバレエ上演を望み、オペラ座出身のバレス Jean-Baptiste Barrez（1792～1868）¹⁶⁸をメートル・ド・バレエに迎えていた。プティパは、劇場の最高位の女性第一舞踊手 Primera

¹⁶⁶ 振付家としてのジャン＝アントワーヌの能力を考えると、彼が息子のキャラクターの才に気が付かなかったとは考えにくい。父としては、兄同様プティパにも、まずはダンス・クラシックのダンサーとして成功してほしいという願いを抱いており、それゆえ独り立ち前のプティパのキャラクターへの積極起用を行わなかったのではないだろうか。

¹⁶⁷ 1834 年からサーカス会場になっていた場所に建てられた劇場であるため、この名が付けられた。王立劇場 El Teatro Real が 1850 年に開場する以前、マドリッドではシルコ劇場がオペラとバレエの上演劇場であった。王立劇場開場後はバレエとオペラは王立劇場に移り、シルコ劇場はサルスエラのための劇場となった。

¹⁶⁸ バレスはオペラ座に 1821 年から 43 年まで在籍していた。32 年からはダンサーたちを教える立場にもあったが、《杖をついた悪魔》、《タランテラ》、《恋する悪魔》、《ラ・ペリ》の初演に出演しており、オペラ座退団までダンサーとしても現役であった。シルコ劇場では 1844 年 4 月から翌年 3 月にメートル・ド・バレエを務め、オペラ座の 1840 年前後の新作群《ジゼル》、《ゲントの美少女》、《タランテラ》、《ラ・ペリ》、《恋する悪魔》や 1843 年のハー・マジェスティーズ劇場でのペローの新作ディヴェルティスマン《曙 L'aurora》などの輸入上演に尽力した。《曙》はオペラ座の主演級ダンサー、デュミラートル Adèle Dumilâtre（1821～1909）のロンドン・デビューのための作品である。作曲はプーニ Cesare Pugni（1802～70）。

bailarina absoluta であるギイ＝シュテファン Marie Guy-Stéphan (1818～1873)¹⁶⁹のパートナーの役割を受け持つことになる。プティパがマドリッドに呼ばれた理由についてメイスナーは、オペラ座在職時代のバレスとプティパの兄リュシアンが師弟関係にあったためか、ギイ＝シュテファンがかつてボルドー大歌劇場在職中にプティパー家と旧知の中であったためであろうと推測している¹⁷⁰。

プティパのマドリッド・デビューは1844年6月24日で、演目は《ジゼル》¹⁷¹であった。公演は成功をおさめ、彼はダンス・クラシックでもマイムでも、高い評価を受けた。彼はバレスのもとで《ジゼル》の他にも――

- ・《ゲントの美少女》 アルベール役¹⁷²
- ・《タランテラ》 ルイス役（男性主役）¹⁷³
- ・《恋する悪魔 *Le diable amoureux*》 (1840) フレデリック伯爵役（男性主役）¹⁷⁴
- ・《ラ・ペリ》 パ・ド・カトル¹⁷⁵

¹⁶⁹ ギイ＝シュテファンは、ジャン＝アントワーヌがメートル・ド・バレエの座にあった時代のボルドー大歌劇場からロンドンのハー・マジスティーズ劇場、その後 1843 年にシルコ劇場に移籍したダンサーである。ハー・マジスティーズ劇場は、19世紀前半における英国のバレエ上演の中心地であり、1842年からはペローがメートル・ド・バレエを務めていた。エルスラーをはじめ、後にオペラ座の花形舞姫となるチェリートや、オペラ座と帝室劇場のメートル・ド・バレエとなるサン＝レオンら、才能豊かなダンサーが在籍し、民間劇場ながらオペラ座に匹敵する舞踊水準を誇る劇場であった。

¹⁷⁰ Meisner, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷¹ プティパはボルドーのオーディションでもマドリッドのデビューでも《ジゼル》を取り上げ、この後ロシアでも移籍後の早い時期に《ジゼル》を踊るなど、キャリア上重要な局面で必ず《ジゼル》を用いている。プティパの場合、現役ダンサー時代を通じてダンス・クラシックの評価にはむらがあるが、《ジゼル》に関してはほぼ安定して高い評価を得ている。こうした点から、メイスナーやモレル＝ポロトラ、ラコットは、プティパが求職活動のためのパリ滞在時に、《ジゼル》の初演を踊った兄から細部に至るまでアルブレヒト役の特訓を受けていた可能性が高いことを指摘している。Meisner, *op. cit.*, p. 46. Natalie Morel-Borotra, *op. cit.*, p. 96. Pierre Lacotte, “Giselle: le style romantique,” *L’Avant-scène Ballet/ Danse* 1 (January / March, 1980): 25.

¹⁷² ギイ＝シュテファンとポルカとアルマンドを踊った。Meisner, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷³ ギイ＝シュテファンとパ・ド・ドウを踊った。Meisner, *op. cit.*, p.48.

¹⁷⁴ ギイ＝シュテファンとマズルカおよびパ・ド・トロワを踊った。1845年1月30日付 *El Heraldo* 紙は「フレデリック伯爵の役柄を知的に理解している」（大意）と報じている。Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” Ph. D. diss., pp. 422-430. Meisner, *op. cit.*, p. 48, p. 347.

¹⁷⁵ 1844年11月16日付 *El Heraldo* 紙は「プティパは他の2人の男性ダンサーと共に成功に大いに寄与した」（大意）、同20日付 *El Globo* 紙は「プティパはさまざまなパで喝采を浴びた。プティパの出演部分が少ないと感じた」（大意）と報じている。Meisner, *op. cit.*, p. 48, p. 347. Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” Ph. D. diss., p. 410.

——を踊り、好評を博している¹⁷⁶。これらの起用はプティパにとって、オペラ座の最新作に触れ、レパートリーを拡充する機会となった。

シルコ劇場で1シーズンを経た1845年春頃のプティパについて、舞踊評では「男性主役としてダンス・クラシックでは平均的だが、ダンス・キャラクターと社交ダンスは素晴らしく、マイムは自然で現実味がある」(大意)¹⁷⁷と評している。シルコ劇場2シーズン目が明けた時点での彼は、3名在籍の男性第一舞踊手の中で三番手の扱いであったが、メイヌーはこれについて、ダンス・クラシックが可もなく不可もない水準だったからであろうと指摘している¹⁷⁸。しかし他の舞踊評からは、彼のキャラクターやマイムへの評価の高さや、エネルギーでありながら知的な点で観衆に人気であったことがうかがえる¹⁷⁹。実際、バレスは《ゲントの美少女》や《恋する悪魔》のマドリッド初演で、ダンス・キャラクターではあるもののギイ＝シュテファンとのパ・ド・ドウをプティパに委ねている。これらを総合すると、彼のダンス・キャラクター中心の配役は、彼のダンス・クラシックが他の2人に比べて著しく見劣りしたからではなく、彼のダンス・キャラクターの卓越ぶりが他の2人にはない美点であったがゆえだと見ることができる。花形舞姫のダンス・キャラクターの見せ場を活かすため、バレスが適材適所の人員配置を行ったのだと理解すべきである。

父との協働再開とペロー作品のレパートリー化

1845年3月、バレスに変わってプティパの父ジャン＝アントワーヌが、シルコ劇場のメートル・ド・バレエに就任する。プティパは一度目のボルドー時代以来6年ぶりに、父の身近で働くことになった。ジャン＝アントワーヌは、自身の創作にも、パリの人気作品の移植上演にも優れた能力を発揮する経験豊富な振付家であった。シルコ劇場は新設劇場であったが、パリやロンドンに比肩する水準を目指す総裁サラマンカ侯爵の方針のもと、オ

¹⁷⁶ Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” Ph. D. diss., p. 265. Meisner, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷⁷ 1845年5月18日付 *Semanario Pintoresco Español* 誌。Meisner, *op. cit.*, p. 348.

¹⁷⁸ 男性舞踊手3番手とされているのは、1845年3月25日刊行のバレエ団員一覧による。Meisner, *op. cit.*, p. 49. Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” Ph. D. diss., pp. 805-809.

¹⁷⁹ 上述の《恋する悪魔》や《ラ・ペリ》の公演評の他、「現代的な教育によってもたらされる趣味の良さときちんとした踊り」という評(1844年9月10日付 *El Clamor Publico* 誌)もある。Meisner, *op. cit.*, p. 48, p. 348.

ペラ座やハー・マジスティーズ劇場の新作輸入に長けたメートル・ド・バレエを欲していた¹⁸⁰。その点、ジャン＝アントワーヌはまさにうってつけの人物であった。

ジャン＝アントワーヌは、ペローの《オンディーヌ *Ondine ou La naïade*》(1843)¹⁸¹と《ラ・エスメラルダ *La Esmeralda*》(1844)¹⁸²のマドリッド初演の演出を行っている¹⁸³。プティパは両作品で主役に起用されている。プティパのこれまでのレパートリーはオペラ座とパリの二流劇場の人気作であったが、新たにここでペローの作品を踊ることで、ロマンティック・スタイルのいっそう多彩な表れをダンサーとして身を以て経験することができ

¹⁸⁰ オルミゴンは、シルコ劇場で輸入上演されたオペラ座作品とペロー作品 12 作品を取り上げて初演との詳細な比較を行い、輸入上演の手法について明らかにしている。この手法はバレスとジャン＝アントワーヌで共通していることから、当時、他劇場の人気作を輸入上演する際に一般的に行われていた方法であると見ることができる。具体的には、①輸入元と輸入先でバレエ団の規模に差がある場合、人数不足のため群舞場面を削除する場合がある。②主要キャストの魅力を引き出すため、原曲にはない楽曲を付加することがある（シルコ劇場では、多くの場合、ダンス・キャラクターが付加されている）。③したがって原曲が使用されるのは一部であり、残りは他の作曲家の曲を転用するか、劇場の座付き作曲家が適切な曲を作曲して付加することになる。④キャストの都合や観客の嗜好を配慮して、筋にも改訂が加えられることがあり、その結果としてやはり楽曲の増減が起こり得る。バレエの振付は楽曲に対して舞踊動作を付けていくものであるから、楽曲が異なるということは、その部分の振付もオリジナルとは異なる可能性が高い。⑤振付に関しては、オリジナル上演時に関わったメンバーが輸入上演にも参加していればオリジナルの振りが伝承される可能性はあるが、そうでない場合はたとえ楽曲が原曲を使用していても、輸入上演時の振付家によって再振付が行われる——といった方法が採られている。結局、「輸入」上演とは言うものの、オリジナルとは振付も音楽もかなりの部分で異なっており、筋の大まかなところがオリジナルに沿っているというのが実態であったと言える。これを裏返すと、輸入上演に携わる振付家は、輸入先の劇場のバレエ団の状況や舞台装置の規模、観客の嗜好などの諸条件を把握した上で、オリジナル作品の人気のエッセンス部分を確実に残しつつ、手を入れるべきところには大胆に手を入れるという能力が求められたということがわかる。Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” Ph. D. diss., pp. 297-683.

¹⁸¹ 《オンディーヌ》は水の精と漁師の青年の恋を描いた筋立てであり、ラ・モット＝フーケ Friedrich de la Motte Fouqué (1777～1843) の小説『ウンディーネ *Undine*』(1811) のイメージを下敷きに、ペローがみずから台本を書き振付も行った作品である。作曲はプーニ Cesare Pugni (1802～70)。ギィ＝シュテファンはロンドンでの初演時に、主役級の一人ジャンニーナ役を踊っている。マドリッド初演は、ジャン＝アントワーヌの演出により 1845 年 7 月に上演されている。

¹⁸² ユゴー Victor-Marie Hugo (1802～85) の『ノートル・ダム・ド・パリ *Notre-Dame de Paris*』(1831) のバレエ化。振付・台本はペロー。音楽はプーニである。ペローのバレエでは、設定こそ原作を踏襲しているものの、殺されたはずのフェビュスが実は生きていたためフロロの悪事がばれ、エスメラルダとフェビュスが結ばれるという正反対の結末になっている。マドリッド初演は、ジャン＝アントワーヌの演出により 1845 年 11 月に行われている。

¹⁸³ 長男を通じてオペラ座とのパイプもあるジャン＝アントワーヌがなぜオペラ座作品ではなくペロー作品を取り上げたのかだが、オペラ座の 1840～43 年の一連の人気作は既にバレス時代に輸入済みであり、44 年のオペラ座制作作品《レディ・ヘンリエット *Lady Henriette, ou La servante de Greenwich*》と《ユーカリ *Eucaris*》がいずれも不人気、これに対し同年のペローの《ラ・エスメラルダ》は大評判となったという事情が関係するだろう。モネ劇場時代からのジャン＝アントワーヌは輸入上演の演目を追っていくと、初演時の人気が圧倒的で、かつ輸入上演先劇場の観客にも人気の出そうな作風の作品をよく吟味の上、選定していることが見て取れる。1845 年春のジャン＝アントワーヌのシルコ劇場着任の時点では、同年 8 月のオペラ座の成功作《大騒ぎ》(1845) はまだ上演されておらず、彼がオペラ座作品よりも《オンディーヌ》と《ラ・エスメラルダ》を取り上げたことは、彼の目利きぶりから考えて当然の選択であった。

た（なお、オペラ座作品とペロー作品で、ロマン主義芸術の特徴のバレエへの取り込み方には差異があるが、これについては後述する）。

プティパにとって幸運なことに、彼のパートナーであるギィ＝シュテファンは、かつてハー・マジスティーズ劇場在籍中、ペローの主演級ダンサーであった。ペロー自身による直接指導ではないにせよ、彼女を通じてペロー作品のための助言を得られたこともあり、プティパは《オンディーヌ》で「役の性格を完璧に理解している」「比類ない」との絶賛を勝ち取った¹⁸⁴。初演初日の主演起用こそなかったものの、この作品は彼の当たり役となった。

アンダルシア巡業

シルコ劇場での2シーズン目の終わりにあたる1846年春、劇場のオフシーズンの時期に、プティパは南スペイン巡業に出かけている。セヴィリアの劇場支配人が興業主としてギィ＝シュテファンを招聘し、アンダルシアのバレエ団と共に南部の主要七都市で公演を行うという企画に同行したのである。巡業の演目は――

- ・《オンディーヌ》抜粋
- ・《ラ・エスメラルダ》抜粋
- ・《曙》からパ・ド・ドゥ
- ・ポルカ
- ・ハレオ・デ・ヘレス Jaleo de Jerez¹⁸⁵

¹⁸⁴ 自伝中でプティパは、この役での演技の白熱ぶりが招いた騒動に関して詳しく言及している。スペインの法律では舞台上で口づけしてはいけない決まりだったが、演技が嵩じてギィ＝シュテファンに本当に口づけしてしまい、舞台袖で逮捕されそうになったのである。サラマンカ侯爵（劇場総裁だが宮廷大臣でもあった）のとりなしで事なきを得、アンコールの拍手に応じて再度舞台に出た彼は、もう一度その場面を演じ、今度はわざと口づけしてみせて大喝采を浴びたのである。若き日の武勇伝でもあり、演技力と人気、サラマンカ侯爵の庇護の証明としても、このエピソードに力を入れて書いたのであろう。なお、サラマンカ侯爵はギィ＝シュテファンと愛人関係にあった。Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” Ph. D. diss., pp. 467-475. プティパ、前掲書、36～37頁。

¹⁸⁵ 両手にカスターネットを持って鳴らしながら踊るスペイン南部の民族舞踊で、ギィ＝シュテファンの十八番であった。バレエ作品の中では、スペインを舞台にした1836年のオペラ座作品《杖をついた悪魔》の中に既に登場している。Rocio Plaza Orellana, “Marie Guy-Stéphan and El Jaleo de Jerez. A daguerreotype of Spanish dance,” *Archivo Español de Art* 91/364(2018): 418-426. Emilio Sala, *The Sounds of Paris in Verdi's La Traviata* (Originally published as: *Il valzer delle camelie: echi di Parigi nella Traviata*, Torino, 2008), translated by Delia Casadei (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), pp. 76-81.

——などである¹⁸⁷。まとまった作品としてはオペラ座作品ではなくペロー作品が取り上げられており、その他の小品では、ダンス・キャラクターの舞踊名が並んでいる。全体的には、ダンス・キャラクターの割合が多い演目となっている。これはプティパとギィ＝シュテファン¹⁸⁸の芸風の反映である。また南スペインの民族舞踊であるハレオ・デ・ヘレスを取り上げている点は、巡業先への配慮もあったと思われる。

この巡業のパートナーとしてギィ＝シュテファンがプティパを指名したことから見て、演目の多くは、これまでの2シーズンにシルコ劇場の演目の中で二人によりパ・ド・ドゥとして踊られたものか、あるいは各人のヴァリエーション¹⁸⁸部分であると考えられる。

《オンディーヌ》ではマドリッド初演のために付加された第2幕の〈スティリエンヌ *Paso stirio*〉、《ラ・エスメラルダ》では同じくマドリッド初演のために付加された第2幕の〈狂乱のワルツ *Vals de la locura*〉がプティパとギィ＝シュテファンのパ・ド・ドゥであった。これに対し《曙》はパ・ド・ドゥによるディヴェルティスマンで、3シーズンにわたってシルコ劇場の演目となりギィ＝シュテファンが主演している。いずれのシーズンもプティパは相手役に起用されていないことから、この巡業のために彼があらためてこの作品の振付を習得したであろうことがうかがえる。

ハレオ・デ・ヘレスとポルカ、パソ・デ・ラ・パンデレータには特に作品名は付されていない。ただ、ハレオ・デ・ヘレスは《恋する悪魔》の第3幕でギィ＝シュテファンが踊ったヴァリエーション、ポルカは《ゲントの美少女》第2幕でプティパとギィ＝シュテファンが踊ったパ・ド・ドゥ¹⁸⁹と舞踊名（舞曲名）が一致していることから、作品の抜粋の

¹⁸⁶ パンデレータ *pandereta* とは、タンバリンのことである。

¹⁸⁷ Meisner, *op. cit.*, p. 49-50.

¹⁸⁸ バレエ作品中、一人のダンサーによって踊られる部分を、バレエ用語では「ヴァリエーション（ヴァリアシオン）」と呼ぶ。音楽用語の「ヴァリエーション」（「変奏曲」の意）とは意味が異なるが、バレエと音楽は隣接領域であるため、例えば《コッペリア》第1幕の〈スラヴ・ヴァリエ〉のように、ヴァリエーション（変奏曲）形式の楽曲中にヴァリエーション（ソロの踊り）部分が含まれるというケースもあり、文脈からの読み分けが求められる。

¹⁸⁹ ポルカはボヘミア起源の民族舞踊で、1840年前後からロンドンやパリで社交ダンスとして流行していた。*The Romantic Ballet in Paris* の著者ゲストは、オペラ座のバレエ作品でポルカを最初に取り入れたのは1844年2月初演の《ヘンリエット夫人》であると指摘している。マドリッドの《ゲントの美少女》におけるプティパとギィ＝シュテファンのポルカのパ・ド・ドゥは、オペラ座版にはない付加部分であるが、この作品のマドリッド初演は1844年7月であるから、オペラ座作品の動向にメートル・ド・バレエのバレスがすばやく対応した結果だと言える。なお、ポルカについてプティパは自伝の中で「ポルカのバをあみだして舞台で使えるようにしたのも、スペインでのことである。それはやがて世界じゅうに広まった」と書

形ではなく単体の小曲扱いでこれらが取り上げられた可能性が高い¹⁹⁰。パソ・デ・ラ・パ
ンデレータの委細は不明だが、これは「タンバリンの踊り」という意味なので、これを小
道具に用いるタランテラもしくはロマ族（ジプシー）舞踊¹⁹¹の可能性が高い¹⁹²。

サンルーカル・デ・バラメーダ Sanlúcar de Barrameda¹⁹³の公演は祭り重なったため、プ
ティパは飛び入りで祭りのファンダンゴ Fandango¹⁹⁴に身を投じ、地元民と遜色ない踊りぶ
りを披露したことを自伝で誇らしげに回想している¹⁹⁵。プティパが日頃劇場で踊っている
スペイン舞踊は、あくまでもバレエのダンス・キャラクターの範疇でのスペイン舞踊で
あったが、このエピソードは、彼が祭りの土着の踊りの輪に直ちに順応できるだけの「民
族舞踊の本物らしさを的確に捉えるセンス」を備えていたことを示すものとなっている。

スペインでの振付創作活動をめぐる議論

いているが、ポルカのバレエへの取入れをめぐる以上の事情を鑑みると、自伝中のプティパの主張には疑
義が生じる。この記述は、「ポルカで使用されるパのうちの一または数種類をメートル・ド・バレエのバ
レスと共に自分があみだし、それが他の振付家の様々な作品にも取り入れられた」ということを言わんと
したのかもしれない。しかし「ポルカのバレエへの取り込みは自分の功績だ」という意味であるならば、
それは誇張であると言わざるを得ない。Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, p. 229. プティパ、前掲書、36 頁

¹⁹⁰ これら3つの民族舞踊がこの巡業のために新たに創作された小品である場合は、これらがプティパの創
作である可能性も浮上する。しかし巡業に参加しているにもかかわらずプティパの名が振付者としてプロ
グラムに掲載されていない点から見て、その可能性は低いと言えよう。

¹⁹¹ バレエに取り込まれたロマ族の舞踊は、ダンス・クラシックにそのエッセンスが取り入れられている
他、ダンス・キャラクターにおいてもジャンル（ジプシーもの）を形成しており、衣装（腕輪や首飾
り、耳飾り）や小道具（タンバリンや酒瓶、鍋やフライパンなど）に顕著な特徴が見られる。キャラク
タールでは更に「ロシアのロマ族の踊り」、「スペインのロマ族の踊り」、「東欧のロマ族の踊り」に細分化さ
れており、使用楽曲や振付に異なる特徴が見られる。

¹⁹² タランテラだとすると、バレス時代に輸入上演したオペラ座作品《タランテラ》から、ロマ族舞踊の
場合はやはりバレス時代に輸入上演したオペラ座の《ラ・ジプシー》から抜粋や再振付を施したことも考
えられる。

¹⁹³ アンダルシア地方の街。古くから地中海と大西洋を結ぶ海上交通の要所として栄え、19世紀にはス
페인内外の貴族の保養地となっていた。

¹⁹⁴ スペイン起源の民族舞踊。ギターとカステネット、手拍子で伴奏される3拍子系（3/4、3/8、6/8）の楽
曲で、男女のカップルで踊られる。18世紀前半にはクラシック音楽の中に取り入れられており、モーツァル
ト Wolfgang Amadeus Mozart（1756～91）のオペラ《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》第3幕の結婚式の
場面での使用が有名である。

¹⁹⁵ プティパ、前掲書、34-35 頁。なお、プティパが常日頃劇場で踊っていたスペイン舞踊は、あくまでも
バレエのダンス・キャラクターの範疇でのスペイン舞踊である。プティパが自伝中でこのエピソードを
取り上げたことは、自身のスペイン舞踊が、地元の祭りの踊りの輪に直ちに順応できるだけの「本物らし
いセンス」を備えていたことを主張しなかったのであろう。Rocio Plaza Orellana, “Spanish Dance in Europe,”
in *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*, edited by N. D. Bennahum, K. M.
Goldberg and M. H. Hayes (North Carolina: McFarland & Company, 2015), pp. 82-91.

自伝によるとプティパは、スペイン時代に《セヴィリアの真珠 *La perle de Séville*》、《マドリッド娘の恋 *L'aventure d'une fille de Madrid*》、《闘牛への出発 *Départ pour la course des taureaux*》、《グラナダの花 *La fleur de Grenade*》（以上は創作年の記載なし）、《カルメンと闘牛士 *Carmen et son toréro*》（1846）の5作品を創作上演したことになる¹⁹⁶。しかしスペインの研究者ホルミゴンの調査によると、シルコ劇場やマドリッドのマスコミにこれらの上演記録は残っていない¹⁹⁷。自伝に挙げられた作品のうち《カルメンと闘牛士》に関しては、イサベル2世 Isabel II（1830～1904、在位 1833～68）の結婚の祝宴での1幕もののバレエだと述べられていることから、1846年にマドリッドで上演されたということになるが、ここまで時期と場所が絞られ、しかも公式行事に関連した作品に関して何も資料がないということは、実在しない作品である可能性が極めて高いと言えよう。

残り4作に関してメイスナーは、南スペイン巡業の際に、これらの作品がディヴェルティスマンのみの小品として挿入的に——プログラムに記載の残らないアンコールのような形で——上演された可能性が皆無とは言えないと主張している¹⁹⁸。しかしホルミゴンは、これら4作品についても「作品の存在を証明するドキュメンタリーの根拠がないにもかかわらず、これらが振付家プティパのさまざまな伝記出版物に引き続き登場していることには驚きを禁じ得ない」とはっきりと述べており¹⁹⁹、その存在の可能性に対して否定的な見解を示している。

なお、ジャン＝アントワーヌがシルコ劇場で発表した3作の新作²⁰⁰について、マリウス・プティパの創作として扱っている文献も存在する²⁰¹。しかしこれらについても、ホルミゴンの調査により、すべてジャン＝アントワーヌの手によるものであることが確定している²⁰²。

以上を勘案すると、スペインでのプティパは、もっぱら第一舞踊手としての活動を中心に据えていたと言える。その経験を通じて吸収した1840年代の最新のロマンティック・バ

¹⁹⁶ プティパ、前掲書、35-36頁。《カルメンと闘牛士》は、イサベル2世の結婚の祝宴で上演されたと自伝にあるため1846年の作品だとわかるが、他4作品の創作年は不明である。

¹⁹⁷ Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” *Poh. D. diss.*, p. 269.

¹⁹⁸ Meisner, *op. cit.*, p. 49.

¹⁹⁹ Hormigón, *op. cit.*, p. 269.

²⁰⁰ 《パリのお針子たち *Las modistas de Paris*》（1845）、《地獄の娘フォルファセッラ *Forfasella ó la hija del infierno*》（1846）、《悲しみのアルバ＝フロール *Alba-Flor la pesarosa*》（1847）である。これらは、それまで輸入作品上演が主だったシルコ劇場バレエ団における最初の独自制作作品となった。

²⁰¹ 主にスペイン語圏のインターネットサイトなどで、上記三作をプティパの作品としている記述が散見される。

²⁰² Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” *Ph. D. diss.*, pp. 243-246.

レエ作品やダンス・キャラクターに関する造詣の深まりが、振付創作という形を取って現れるのは、彼の次の雇用先であるロシアにおいてであり、このスペインの地では未だ発現しなかったと見るのが妥当な評価であろう。

スキャンダルによるキャリアの途絶とロシアへの移籍

ダンサーとしてのプティパの名声は、アンダルシア巡業からの帰還後いっそう高まる。ギイ＝シュテファンと彼のパートナーシップは、今や欧州バレエ界でペローとグリジと同じ論調で報じられるようになった²⁰³。

ところがプティパのスペインでの華々しいキャリアの記録は、1847年1月に突然断ち切られる。このいきさつについて、彼は自伝で、恋愛から生じた決闘騒ぎが原因で急遽マドリッドを出奔する必要があったからだと述べているが²⁰⁴、ロシアの研究者コナエフは、当時の欧州各国の新聞の社交欄の調査を行い、ドイツ系新聞の記事から、プティパの決闘騒ぎの原因が「V...侯爵」の令嬢であること、決闘騒ぎを起こしたのは1844年9月中旬以前（すなわち彼がシルコ劇場に就職してまだ3か月以内の時期）であったことを指摘している²⁰⁵。オルミゴンが決闘の原因となった侯爵令嬢が、ヴィジャガルシア侯爵 *Marquesa de Villagarcía* の令嬢カルメン *Carmen Mendoza y Castro* であったことを突き止めている²⁰⁶。

ではなぜ順風満帆だったプティパのキャリアが、1847年1月以降、突如途切れたのかだが、オルミゴンの調査²⁰⁷により、プティパはこのとき、決闘騒ぎ以降も交際していたカルメンと1月10日に駆け落ちしたのだということが明らかになった。プティパが出演予定だった1月11日の《恋する悪魔》の公演は中止となり、3月の初演で彼が主役を踊ることが予定されていた父の新作《悲しみのアルバ＝フローラ》も配役変更になった。1月12日付

²⁰³ Meisner, *op. cit.*, pp. 50.

²⁰⁴ プティパ、前掲書、37～41頁。

²⁰⁵ コナエフが調査した1844年9月23日付 *Augsburger Tagblatt* 紙および10月4日付 *Der Bayerische Eilbote* 紙によると、26歳のプティパは、ダンスのレッスンをきっかけに25歳（メイスナーは23歳説を唱えている）の侯爵令嬢と恋に落ちたのだという。侯爵家は手切れ金を渡して彼をマドリッドから去らせようとしたが彼は応じず、彼女の崇拜者であったフランス貴族の外交官と決闘となり、相手に重傷を負わせている。しかし記事は、その数日後、プティパが舞台上に登場したことも報じていることから、彼は罪に問われなかったもようである。それにはおそらくシルコ劇場総裁兼宮内大臣のサラマンカ侯爵の庇護があったものと思われる。Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *op. cit.*, p. 129.

²⁰⁶ Hormigón, *Marius Petipa en España (1844-1847): memorias y otros materiales*, pp. 21-27.

²⁰⁷ Hormigón, *Marius Petipa en España (1844-1847): memorias y otros materiales*, pp. 265-269.

の *El Heraldo* 紙は「宮廷で最も優美な若い貴婦人」の失踪と「マドリッドの主要劇場の一つで目下注目の有名人」の失踪が一致していることを報じている。スペインの法律では令嬢は未成年であったため、プティパは誘拐犯扱いとなる可能性もあった。二人はスペインからフランス経由でドーバー海峡を渡って英国で2月を過ごし、再度フランスに戻って入籍を企てていたところを、3月13日にルーアン近郊でフランス警察により身柄確保された。令嬢はスペインに連れ戻され、フランス国籍のプティパは故国に一人残されることになった²⁰⁸。

自伝ではこの後、プティパは兄リュシアンと共にエルスラー姉妹とオペラ座で共演したことになるが、この公演については自伝の訳註でも疑問が呈されている²⁰⁹。その後、プティパはロシア帝室劇場のメートル・ド・バレエ、ティテュス Charles-Antoine-Titus Dauchy (c.1780～c.1860)²¹⁰から、第一舞踊手兼マイム・ダンサーとしての契約を打診する手紙を受け取る。帝室劇場に10年間在籍していたフランス人ダンサー²¹¹の帰国に伴い、その後任として招かれたのであった。この申し出の背後には、兄リュシアンの推薦があった²¹²。プティパはこれを受諾し、1847年5月にロシアへと向かうこととなった。

²⁰⁸ この駆け落ちに関しては、*El Heraldo* 紙の他、*El Español* や *La Opinion* といったマドリッドの新聞、更にフランスの *La Presse* 紙も記事を掲載している。侯爵家からフランスの内務大臣宛てに令嬢の保護を依頼する手紙も送られており、事態は広く西欧諸国に知れわたったスキャンダルの様相を呈した。プティパが舞台を放棄したことはシルコ劇場との契約違反にあたり、メートル・ド・バレエの座にあった父が穏便な事態收拾のために力を尽くしたであろうことは想像に難くない。またこの身勝手な契約違反を知るに至った諸劇場は彼の雇用を忌避したであろうから、プティパが次の就職先を西欧諸国に求めることは難しかったかと思われる。Meisner, *op. cit.*, pp. 51-53, p. 349.

²⁰⁹ プティパ、前掲書、42頁、213～214頁。

²¹⁰ ティテュスはフランスで舞踊教育を受け、1804年にオペラ座でデビューした後、ポルト・サン＝マルタン座に移り、その後サンクト＝ペテルブルクに移るまでの1824～32年はベルリンで活躍していた。当初、アレクシス・ブラーシュ（《粉屋たち》の振付家ジャン＝バプティスト・ブラーシュの次男、《ジョッコ》の振付家フレデリック＝オーギュスト・ブラーシュの弟。プティパの二度目のボルドー時代のメートル・ド・バレエである）の次席として招聘され、1836年のブラーシュ退任後に首席メートル・ド・バレエに昇格した。帝室劇場では、《エジプトのシーザー *Цезарь в Египте*》（1834）、《タリスマン *Талисман и танцовщица*》（1847）といった作品を創作している。1851年に帝室劇場のメートル・ド・バレエを退任してフランスに帰国しているが、ペローのメートル・ド・バレエ着任（1849/50シーズン）後にあたる最後の2年間は舞踊学校の教師と兼職しており、劇場はペローに委ねていた。

²¹¹ 1864～66年にイタリア座のメートル・ド・バレエとなるグレドリュエ Adrien Émile Gredelue（生没年不詳）のこと。1835～36年にボルドー大歌劇場に在籍していたが、この時期はジャン＝アントワヌがメートル・ド・バレエを務めており、プティパー家とは旧知の仲であったと思われる。Meisner, *op. cit.*, p. 379.

²¹² プティパと同時代の舞踊評論家プレシチエーフは、1899年刊行のロシア・バレエ史の著作 *Наши балет* の中で、リュシアンがパリ滞在中のティテュスの《ジゼル》見学の便宜を図った見返りとして、弟を帝室劇場に推挙したと述べている。Александр Алексеевич Плещеев, *Наши балет: (1673—1899): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 г.* (Санкт-Петербург: А. Бенке, 1899), p. 133. Meisner, *op. cit.*, pp. 53-54.

1-2-4. プティパのスペイン時代に関する考察

ギィ＝シュテファンのパートナーとして名声を確立

プティパのスペイン時代は、シルコ劇場の花形舞姫ギィ＝シュテファンのパートナーを務める第一舞踊手として華々しい活躍をした時期である。シルコ劇場は王立で、ボルドー大歌劇場やポルト・サン＝マルタン座のような経営悪化による閉鎖²¹³の恐れもなく、新設ではあっても首都マドリッドを代表するオペラハウスとしての格式と水準を備えるべく、欧州各地から優秀な人材を集めることに力を入れていた。バレスからジャン＝アントワーヌ・プティパへと続くメートル・ド・バレエや、花形舞姫ギィ＝シュテファンといった顔ぶれを見ると、シルコ劇場は開業当初から既にボルドーやモネ劇場に匹敵する劇場であったと判断できる。ダンサーのキャリアは「どの劇場で」「何の役で誰と共演したか」によって測られるが、シルコ劇場の第一舞踊手となったプティパの舞踊キャリアは、ボルドーの第二舞踊手としての評価から大きく前進したことになる。

これはボルドーで第三舞踊手に降格となった後のプティパの努力の結実でもあるが、同時にダンサーとしてのプティパの長所が、スペインの観客層の嗜好や花形舞姫ギィ＝シュテファンの個性とうまく合致した結果でもあると思われる。ギィ＝シュテファンはダンス・クラシックと共にスペイン舞踊を得意としており、これが彼女の花形舞姫としての圧倒的な存在感と人気の原動力となっていた。したがって劇場側も観客も、彼女のパートナーを務める男性舞踊手に対して、彼女と釣り合うだけのスペイン舞踊の力量を期待するのは当然の帰結であった。舞踊キャリアの初期からダンス・キャラクターで卓越した資質を見せていたプティパは、この期待に見事に応えることができたのであった。ギィ＝シュテファンも、3名いた男性第一舞踊手の中から、アンダルシア巡業のパートナーにはプティパを選んでおり、二人のパートナーシップの良好さがうかがえる。

²¹³ ボルドー大歌劇場の経営破綻については、「1-2-1. フランスの地方劇場時代」を参照されたい。ポルト・サン＝マルタン座は1829年夏から経営が行き詰まり、1830年1月には一時閉鎖となる。ペローやマジリエはこれを機に同年春にオペラ座に移籍している。コラーリは経営が傾き始めた1829年秋に契約更新をせずに退団していたが、1831年にヴェロンによって民営化後のオペラ座にメートル・ド・バレエとして迎え入れられている。

バレエにおけるスペイン舞踊の源流に触れる体験

スペインの観客がダンス・クラシック同様にスペイン舞踊を好んだ背景には、「エスクエラ・ボレラ escuela bolera」と呼ばれる「伝統的な土着の舞踊から発達して劇場におけるナショナリティの表現にまで高められたスペイン舞踊のジャンル」²¹⁴の存在がある。エスクエラ・ボレラは、19世紀初頭に、バレエとはまた別の劇場舞踊の体系として確立されたジャンルである。七月王政期オペラ座制作のバレエ作品中にダンス・キャラクターとしてしばしば登場するスペイン舞踊は、1834年のオペラ座舞踏会²¹⁵に出演したセラル Dolores Serral (1816~85) 率いるスペイン人舞踊団のエスクエラ・ボレラ上演にインスパイアされた振付家やダンサーから生まれたものである²¹⁶。

プティパにとってスペイン時代とは、エスクエラ・ボレラにせよ、南スペイン巡業の際に接した地元の祭りで踊られる土着の民族舞踊にせよ、バレエのダンス・キャラクターとしてのスペイン舞踊の源流を、目の当たりに体験することができた期間であった。スペイン舞踊を作品に取り入れた振付家は19世紀バレエでは少なくないが、現地の舞踊に長期間触れる体験を持つことができた振付家は少数である。プティパの若き日のこの貴重な体験は、後にロシアで大いに活かされることになる。

父の振付手法を間近に見る機会

²¹⁴ 「スペイン古典舞踊」と訳されることもある。カチュチャ、ボレロ、セグィディリヤ Seguidilla、ハレオ・デ・ヘレス、サパテアード zapateado、ファンダンゴ Fandango など様々な踊りを含む。Nancy Lee Chalfa Ruyter, “La Escuela Bolera,” in *Dance Chronicle*, 16/2 (1993), pp. 249-257.

²¹⁵ 謝肉祭期間にオペラ座で開催される仮装舞踏会のこと。その歴史は1716年に遡る。革命期にいったん途絶え、王政復古と共に復活するが、風紀を理由に仮装とダンスを廃した単なる仮面パーティーとなったため、人気下がっていた。民営オペラ座初代総裁ヴェロンは、入場料を下げた復権を図ったがうまくいかず（セラルのスペイン舞踊団の出演はこの時期）、不採算部門として舞踏会の権利は外部に売却された。しかしその後、舞踏会専門指揮者として人気を博していたミュザール Philippe Musard (1792~1859) の起用とダンスの解禁、入場料の更なる値下げによって、オペラ座舞踏会は1837年以降、二~三千人が参加する熱狂的な催しとして復活する。鹿島茂『明日は舞踏会』東京：中央公論社、2000年、163-170頁。

²¹⁶ ファニー・エルスラーはこのときセラルからボレロを習い、その経験を《杖をついた悪魔》のカチュチャの舞踊表現に反映させた。1838年、オペラ座の主役級ダンサーによるガラ公演で、リーズ・ノブレと妹のフェリシテ・ノブレ Félicité Noblet (1807~77) は二人でハレオ・デ・ヘレスを、オーギュスト・マビユ Auguste Mabile (1815~18..) とナタリー・フィッツジャム Nathalie Fitzjames (生没年不詳) はホタ・アラゴネーズを踊っている。その後も、1844年にスペイン舞踊家との触れ込みでオペラ座との契約を取り付けたローラ・モンテス Lola Montez (1821~1861) がモーツァルト作曲《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni》の舞踏会場面に起用されてカディス風ボレロを披露、1846年にはスペインを舞台にした新作バレエ《パキータ》が人気を博すなど、1840年代以降もスペイン舞踊の高い人気は続いた。Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, p. 294, p. 383.

以前のプティパにとって父は家族であると同時に舞踊教育の師であったが、彼が一人前のダンサーとして各地の劇場の様々なメートル・ド・バレエのもとで踊る経験を重ね、更にみずからも若干の振付創作を経験した後で、再び父の存在が間近になったことは、かつてとは異なる目線で父を新たに見直す転機になったと思われる。

ジャン＝アントワーヌの振付作品については、シルコ劇場のための新作《地獄の娘フォルファセッラ *Forfasella ó la hija del infierno*》(1846) と《悲しみのアルバ＝フローラ *Alba-Flor la pesarosa*》(1847) に関するオルミゴンの研究により、創作手法の特徴が浮かび上がってきた。それは既存の人気作品の筋や場面を多方面から寄せ集め、巧みに混ぜ合わせて新しい筋立てを作り出すというやり方である。

オルミゴンによると《地獄の娘フォルファセッラ》は、ピグマリオン神話と、ペローの《画家の錯乱 *Le délire d'un peintre*》(1843) の物語、オペラ座作品の《恋する悪魔》および《誘惑 *La tentasion*》(1832) のいくつかの具体的なディテールを混ぜ合わせた筋立てであった²¹⁷。この作品は、ギィ＝シュテファンのトラヴェスティや、彼女ともう一人のバレリーナがそっくりに踊る〈鏡のパ *Paso del espajo*〉と呼ばれる見せ場、スペイン舞踊や新たに流行し始めた社交ダンスであるレドワ *Redowa*²¹⁸を取り入れたダンス・キャラクター、派手な舞台装置などが人気を呼び、シルコ劇場のレパートリーとして残ることになった²¹⁹。プティパはこの作品の初演で、主役である画家役を踊っている。

もう一つの作品《悲しみのアルバ＝フローラ》についても、オペラ座制作のスペインを舞台にしたバレエ《パキータ *Paquita*》(1846) との間に筋の類似性が認められる点と、オペラ《ユダヤの女 *La Juive*》(1835) 第3幕のバレエ場面の設定を取り込んでいる点が、オルミゴンにより指摘されている²²⁰。この作品は1847年3月3日にシルコ劇場で初演されているが、その直前の1月にプティパの駆け落ち騒動が起こり、ジャン＝アントワーヌにと

²¹⁷ Ibid., p. 686. 《画家の錯乱》は、1843年にハー・マジェスティーズ劇場で初演された、ペロー振付の物語仕立てになったディヴェルティスマンで、音楽はプーニ、初演はエルスラーとペローが踊った。《誘惑》はオペラ座制作によるオペラとバレエのハイブリッド作品である。オペラ部分はアレヴィ *Jacques-Fromental Halévy* (1799～1862) が、バレエ部分はジッド *Casimir Gide* (1804～68) が作曲を担当している。

²¹⁸ マズルカに似た3拍子のチェコ起源の民族舞踊。19世紀半ばに社交ダンスとして流行した。

²¹⁹ ジャン＝アントワーヌがシルコ劇場を辞した直後の1847年4～6月と、1850年にも上演されている。Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” Ph. D. diss., p. 685-712.

²²⁰ Ibid., p. 713-730. 《パキータ》は1846年にオペラ座で初演。振付はマジリエ、台本はマジリエとフーシェ *Paul Foucher* (1810～75)、音楽はデルデヴェス *Édouard-Marie-Ernest Deldevez* (1817～97)、主役はグリジとリュシアン・プティパが務めた。《ユダヤの女》は、スクリーブ台本、アレヴィ作曲のオペラで、バレエ場面の振付はフィリップ・タリオーニが行った。

っては心労を抱えながらの創作となった。ジャン＝アントワーヌは、プティパの駆け落ち相手の令嬢の身柄がフランスで確保された日（3月13日）から1週間後の3月20日に、メートル・ド・バレエの職を辞しており、この作品も3月17日の上演を最後にお蔵入りとなった。

ジャン＝アントワーヌは、オペラ座作品のみならず、パリの二流劇場の人気作やペロー作品の輸入も手掛け、そのときどきの在職劇場に成功をもたらしている。彼はバレエ・ダクシオン期に舞踊人生を初めているにもかかわらず、ロマンティック・スタイルへの移行というバレエ史における一大変革期を乗り切るだけの時流を見抜く目を備えていたという点で、コラーリやフィリッポ・タリオーニに相通じる能力を備えていたと言える。彼の舞踊キャリアは一見、息子たちに比べれば地味であるが、1820～40年代屈指の振付家の一人であったと評価してよからう。

シルコ劇場でこの父の演出や創作手法を間近に見たことは、プティパにとって大いなる学びの機会となったことだろう。スペイン時代は、将来の振付家マリウス・プティパの基礎となる部分を育くんだ時期であったと位置づけることができる。

1-3. 帝室劇場時代（29～51歳）

本節では、ダンサーとしてのプティパのロシアでの活動を扱う。プティパは1847年に29歳で来露し、1869年51歳でダンサーとしての引退公演を行っている。ダンサーとしては、ティテュス Антуан Титюс Доши、ペロー Жюль-Жозеф Перро、サン＝レオン Артур Сен-Леон と3代のメートル・ド・バレエのもとで舞踊生活を送ったことになる。本節はこのメートル・ド・バレエの遷移に合わせて項を設定した。

1-3-1. ティテュス時代末期（29歳～32歳）

《パキータ》によるロシア・デビューの成功

プティパは1847年6月11日／露暦5月30日にサンクト＝ペテルブルクに到着した²²¹。到着の翌日、彼は正装して帝室劇場総支配人ゲデオノフ Александр Михайлович Гедеонов (1791～1867) の元に出向き、第一舞踊手兼マイム・ダンサーとして1年間の契約書にサインをした²²²。当時ペテルブルクには、アンドレーノワ Елена Ивановна Андреевна (1819～57)²²³とスミルノワ Татьяна Петровна Смирнова (1821～71)²²⁴の二人のロシア人花形舞姫がいた。プティパの前任者はアンドレーノワのパートナーであり、プティパにもその役割が期待されていた。

プティパのロシア・デビューは、帝室ボリショイ・カーメンヌイ劇場 Большой Каменный театр²²⁵で1847年10月8日／露暦9月26日と決まった。新シーズン開幕の公演である²²⁶。演目は、前年のオペラ座の新作《パキータ *Raquita / Пахита*》の帝室劇場初演だった。プティパは、主役アンドレーノワのパートナーを務めた。

プティパの役柄はオペラ座初演時に兄リュシアンが演じた役²²⁷ではあったが、女性主役

²²¹ 自伝では6月5日／露暦5月24日にサンクト＝ペテルブルクに到着したことになるが、これは契約書の発効日であり、実際の到着は5月30日（露暦）であったことが判明している。ロシアの舞踊学研究者コナエフは、プティパが日記（未刊行部分）でもロシア到着日を5月24日と書いている点を指摘し、おそらくは年齢による記憶の薄れがあったのではないかと述べている。プティパ、前掲書、43～46頁。Татьяна Николаевна Горина, “Мариус Петипа в Санкт-Петербурге,” in *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой* 61/2(2019): 7. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *op. cit.*, pp. 22-23. Meisner, *op. cit.*, pp. 104-105.

²²² ギャランティは1万フラン、1回半のベネフィス公演の実施、劇場総支配人が了承すれば2年の延長を行うという契約であった。契約書の文面は以下の資料に掲載されている。Юрий Иосифович Слонимский, et. al. (ed.), *Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи* (Ленинград: Искусство, 1971), pp. 113-114. Meisner, *op. cit.*, p. 2.

²²³ 1837年に帝室舞踊学校卒業。在学中から帝室劇場総支配人のゲデオノフの愛人となり、その庇護を背景に帝室劇場内で特別な立場を築いた。ティテュスは彼女のための作品を仕入れにパリに滞在していたときに《ジゼル》初演に遭遇し、これを輸入上演した。彼女は1846年パリ・オペラ座に客演し、カルロッタ・グリジ在職中にもかかわらず《ジゼル》を踊り、人気を博した。1854年、彼女はロシア国内の地方巡業中に、自身の振付作品《バフチサライの泉 *Бахчисарайский фонтан*》を公演している。これは19世紀に女性ダンサーが振付に携わった数少ない事例の一つである。Samuel H. Cross, “The Russian Ballet Before Dyagilev,” in *The Slavonic and East European Review* 22/61 (December, 1944): 33. Meisner, *op. cit.*, pp. 61-62.

²²⁴ アンドレーノワと同じく1837年に帝室舞踊学校卒業。マリー・タリオーニに匹敵するテクニックの持ち主とされながらも1837年から42年まで帝室劇場と契約していたタリオーニの人気に押されて出演の機会に十分恵まれず、その後もゲデオノフの庇護のあるアンドレーノワに押される形で不遇であった。1844年にオペラ座やモネ劇場に客演する（オペラ座で踊った最初の外国人ダンサーであった）。

²²⁵ 1783年、エカチェリーナ2世 Екатерина II (1729～96、在位1762～96)によりサンクト＝ペテルブルクに建造されたオペラとバレエのための劇場。1886年老朽化により閉鎖され、跡地にはペテルブルク音楽院が建った。

²²⁶ 帝室劇場のシーズンはおおむね9月に始まり、復活祭頃に終わる。

²²⁷ ロシアの舞踊学研究者イリチェワ Марина Александровна Ильичеваの研究により、《パキータ》への出演は、プティパがまだパリにいる段階で決定されていたことが明らかになった。したがって駆け落ち騒動の後パリに滞在していたプティパが、このバレエのオペラ座での世界初演時に主役を踊った兄からあらか

のサポートとマイムがほとんどで、お披露目の演目としては一見、あまり歓迎すべきものではなかった。しかしこの作品の舞台であるスペインはプティパがつい先日まで働いていた土地であり、ダンス・キャラクターのなかでもスペイン舞踊は特に彼の得意とするものであった。プティパの見せ場はスペイン舞踊によるダンス・キャラクター 2 曲であったが、その軽やかさと強さを賞賛された。公演は成功を収めた²²⁸。

父との協働による《サタネラ》の成功

この公演の約 2 週間後の 10 月 24 日／露暦 12 日に、プティパの父ジャン＝アントワーヌ Жан-Антуан Петипа がサンクト＝ペテルブルクに到着する。彼の契約は、3 年間、帝室舞踊学校男子高級クラスの教師として働くというものであった。

父の来露後、プティパは 11 月 7 日／露暦 10 月 26 日に《ラ・ペリ *La Peri / Перу*》²²⁹の男性主演アクメットを、12 月 5 日／露暦 11 月 23 日に《ジゼル *Giselle / Жизель*》のアルブレヒト²³⁰をアンドレヤーノワと踊った。この 2 作は《パキータ》とは異なり、貴族の気品をダンス・クラシックによって見せることが求められるため、プティパにとっては苦手な傾向の作品であった。しかしこれらは共に兄リュシアンを持ち役でもあった。プティパはこれらについて、1 度目（ナント退職後）もしくは 2 度目（駆け落ち後）のパリ滞在時に兄から指導を受けていた可能性がある上、このときは幼少期からの師である父も身近にいた。

じめコーチを受けていた可能性は高い。Марина Александровна Ильичева, *Неизвестный Петипа: истоки творчества* (Санкт-Петербург: Композитор, 2015), pp. 78-80.

²²⁸ 10 月 18 日／露暦 10 月 6 日付 *Северная пчела* 紙の記事によると、プティパは“Pas de Folie” とハレオの二つのダンス・キャラクターを踊っている。執筆者の舞踊評論家ゾトフ Рафаил Михайлович Зотов (1795～1871) は、プティパの軽やかさと強靭さを賞賛し、プティパと契約したことはバレエ団にプラスであったと述べつつも、ダンス・クラシックを見ていないので詳しい評価は差し控えるとも述べている。また、自伝によると、公演初日に皇帝ニコライ 1 世 Николай I (1796～1855、在位 1825～55) が来臨、一週間後にプティパに対し十八粒のダイヤをはめ込んだルビーの指輪が下賜された。帝政ロシアでは、皇帝からアーティストへの指輪の下賜は励ましのしるしであった。Ирина Анатольевна Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 2 том. 1801-1850* (Санкт-Петербург: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014), p. 295. プティパ、前掲書、47～48 頁。

²²⁹ オペラ座制作作品。台本はゴータイエ、作曲はブルグミュラー Johann Friedrich Franz Burgmüller (1806～74)、振付はコラーリ。初演主演はグリジとリュシアン・プティパが務めた。ロシア初演はフレデリックにより露暦 1844 年 1 月 20 日、ポリショイ・カーメンヌイ劇場で上演された。主演はアンドレヤーノワが演じた。

²³⁰ この時の《ジゼル》の版は不明であるが、アンドレヤーノワ主演である点を考慮すると、プティパがこれまで踊ってきたオペラ座版（コラーリ＝ペロー版）ではなく、帝室劇場で 1842 年の初演以来上演されてきたティテュス版であったと思われる。

各種資料からは、《パキータ》のような評判を巻き起こすことはなかったにせよ、プティパがこれらが無難にこなしたであろうことが読み取れる²³¹。《パキータ》、《ジゼル》、《ラ・ペリ》によって、彼は帝室劇場での男性第一舞踊手としての安定した地歩を築くことに成功したのである²³²。

更にシーズンも終わりに近い翌 1848 年 2 月 22 日／露暦 10 日、アンドレーノワのベネフィスで、プティパは父と共にオペラ座作品《恋する悪魔》を《サタネラ *Сатанилла, или Любовь и ад*》と改題の上、再振付を施して輸入上演を行った。主要 3 キャストはアンドレーノワと彼と父で演じた。公演は大きな成功をおさめ、舞踊評は 3 人に高い評価を与えている²³³。《サタネラ》と《パキータ》は、マリー・タリオニ *Мария Тальони* がロシアを去って以来²³⁴沈滞気味だった帝室劇場バレエに、久々の活況をもたらした²³⁵。

エルスラーとペローの来露

プティパの来露 2 シーズン目 (1848/49 シーズン) は、オペラ座とハー・マジエスティーエ劇場で花形舞姫を務めたファニー・エルスラー *Фанни Эльслер* の突然の来訪によって幕を開けることになる。エルスラーは、彼女のライヴァル、マリー・タリオニのロシアで

²³¹ この《ラ・ペリ》と《ジゼル》に関しては、同時代の舞踊評論家プレシチエーフの舞踊史書 *Наши балет* では取り上げられていない。ワガノワ・バレエ・アカデミー編のペテルブルクのバレエ年代記 *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том* でも、《ラ・ペリ》については上演日と配役が記載されるのみ、《ジゼル》についてはアンドレーノワに関する短い舞踊評が掲載されているが、そこにプティパへの言及はない。しかしプティパは自伝で「このシーズン中、私は『パキータ』と『ジゼル』で何度かアンドレーノワと共演し、『ラ・ペリ』ではマダム・スミルノワ (旧姓ヴァコヴィッチ) とともに共演した」と述べている。これらを総合すると、プティパの《ラ・ペリ》と《ジゼル》は、《パキータ》や翌年の《サタネラ *Сатанилла, или Любовь и ад*》(1848) ほどの話題を集めはしなかったものの、ボルドーのデビューの時のようにダンス・クラシックが不評で降板・降格させられるということもなく、シーズン中の再演が問題なく継続される程度の水準には達していたのではないかと推測される。Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 2 том*, pp. 293-298. プティパ、前掲書、47～48 頁。

²³² 12 月に行われた 2 回のバレエ・コンサート (小品を集めたガラ公演のこと) で、プティパはスミルノワとのダンス・クラシックやマズルカのパ・ド・ド・ゥに起用されている。この配役からも、彼がロシアでのお披露目期間を経て、帝室劇場総局と観客から、花形舞姫のパートナーを務める第一舞踊手にふさわしいと認められたことを読み取ることができる。Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 2 том*, pp. 297-298.

²³³ *Ibid.*, pp. 298-300. Плещеев, *Наши балет*, p. 134. Meisner, *op. cit.*, pp. 56-57.

²³⁴ タリオニ父娘は、オペラ座との契約が切れた 1837 年から 5 シーズンにわたって帝室劇場と契約し、ロシアの観衆に熱狂を巻き起こした。

²³⁵ Meisner, *op. cit.*, p. 107. プレシチエーフは、プティパのロシア・デビューについて《パキータ》と《サタネラ》を取り上げて、前任のグレドリュエの代わりを務めるにふさわしい実力であったとの評価を行っている。Плещеев, *Наши балет*, p. 134.

の栄光を意識して帝室劇場への出演を長年熱望して働きかけを行っていたが、ゲデオノフは愛人であるアンドレーノフを慮って色よい返事を出さず、皇帝への報告も伏せていた。しびれを切らしたエルスラーはスカラ座と契約をしてしまったが、エルスラーの評判に関心を抱いたニコライ 1 世 Николай I (1796~1855、在位 1825~55) が外遊中の 1845 年 12 月にローマで彼女の舞台を観劇し、みずから彼女を帝室劇場へと招いたのであった。しかし、その後も実務交渉は進展しなかったため、エルスラーは直接行動に出ることを決意、1848 年 9 月 20 日／露暦 8 日に突如サンクト＝ペテルブルクを訪れたのだった。この強硬手段により、エルスラーのロシア・デビューは 3 週間後に行われることが決まったが、皇帝はそれを待ちきれず、ツァールスコエ・セロー Царское Село²³⁶の宮廷劇場に彼女を招いた。このときエルスラーは、彼女の代名詞となっているスペイン舞踊カチュチャを披露し、皇后からダイヤモンドのブローチを下賜された。エルスラーはこの際に、ロンドンとミラノでの彼女の協働者であるペローの帝室劇場招聘を皇帝に懇請し、承諾を取り付けている²³⁷。

プティパがこれまでに協働した男性舞踊手・振付家に比べ、ペローは舞踊力も創作実績も桁違いの実力を備えた舞踊家であった。帝室劇場の現メートル・ド・バレエ、ティテュスは、自作の創作とロシア人ダンサーの育成よりもオペラ座作品の輸入と外国人ダンサーの招聘に力を入れたバレエ団運営を行ってきた。しかし既に自作の人気作を多数有し、今なお創作力旺盛なペローの来露により、この流れが一変するであろうことは誰もが予想できることであった。前シーズンにオペラ座作品《パキータ》と《サタネラ》の輸入上演を成功させ、ダンサーとしても振付家としてもロシアで幸先の良いスタートを切ったプティパだったが、欧州各地の劇場で名ダンサーらとのあまたの協働経験を持つペローからどの

²³⁶ ペテルブルクの南方 24km に位置する貴族の避暑地で、皇帝の夏の離宮やロマノフ家ゆかりの宮殿が多数ある。1837 年、ロシア初の鉄道によって首都ペテルブルクと結ばれた。

²³⁷ オペラ座との間に長期の確執があったペローもまた、オペラ座に匹敵する劇場として帝室劇場での雇用を願っていた。ペローは、エルスラーの助力と並行して、自身もロンドン駐在のロシア外交官を通じてゲデオノフに働きかけてきたが、ゲデオノフはこちらも黙殺していた。皇帝によるエルスラー招聘のきっかけとなった、1845 年ローマでのエルスラーの舞台はアルジェンティーナ劇場 Teatro Argentina での《ジゼル》であったが、この公演はオペラ座＝ペロー版ではなく、イタリア人振付家ロンツァーニ Domenico Ronzani (1804~68) によるプロダクションであった。つまり、皇帝はエルスラーの踊りに関しては直接目にしていたものの、ペローの振付は未知の状態でありながら、エルスラーの懇請を受けてペローの招聘を認めたのである。Elena Cervellati, “Da Giselle (Parigi, 1841) a Gisella (Bologna, 1843): Traduzione e ricezione di un capolavoro in una città italiana dell'Ottocento,” in *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, edited by Giannandrea Poesio and Alessandro Pontremoli (Roma: Aracne, 2008), pp. 161-176. Ivor Guest, *Fanny Elssler: The Pagan Ballerina* (Hampshire: Dance Books, 1970), pp. 229-230.

ような評価を受けるかは不透明であった²³⁸。

突然のエルスラー来露は、1848/49 シーズンの演目の全てを、エルスラー主演作品へと一変させる²³⁹。具体的には――

- ・《ジゼル *Giselle / Жизель*》²⁴⁰
- ・《ラ・フィユ・マル・ガルデ *La fille mal gardée / Тщетная предосторожность*》²⁴¹
(1789)
- ・《画家の錯乱 *Le délire d'un peintre / Мечта художника*》(1843)²⁴²
- ・《エスメラルダ *Esmeralda / Эсмеральда*》(1844)²⁴³
- ・《カタリナ *Catarina ou La fille du bandit / Катарина*》(1846)

――が上演されることとなった²⁴⁴。《ジゼル》と《ラ・フィユ・マル・ガルデ》は従来からの帝室劇場のレパートリーであるが、あとの3作はペローの既存作品であり、帝室劇場にとっては今シーズンの新たな輸入作品であった。《画家の錯乱》は筋立てのあるディヴェルティスマンであるが、《エスメラルダ》と《カタリナ》は大作であった。

ペローのロシア入りは、以前から決まっていたオペラ座との契約のため12月まで遅延することが見込まれた。そこで1848/49シーズンの秋口は《ジゼル》と《ラ・フィユ・マ

²³⁸ プティパの兄リュシアンは、かつてペローの秘蔵っ子で内妻のカルロッタ・グリジと《ジゼル》で共演を機に恋愛関係に陥り、グリジとペローの同棲解消の原因を作っている。プティパにとってはペローからの評価に関して、この点も不安材料の一つであったと思われる。Ivor Guest, *Jules Perrot*, p. 88.

²³⁹ エルスラーの突然の来露から、新シーズン開幕までは10日ほどしかない状況であった。皇帝直々のこの決定は、当初、帝室劇場総局やバレエ団員に十分に伝わっていなかった。既に定まっていた公演予定を変更し、エルスラーのためのリハーサルを実施し、デビュー公演の演目の検閲を通し、楽譜を準備し、ポスターを作り変えるため、現場は大混乱をきたした。不手際の連続に怒ったエルスラーは、現状を皇帝に報告するとゲデオノフに迫った。Плещеев, *Наши балеты*, p. 136.

²⁴⁰ エルスラーは、ハー・マジェスティーズ劇場でペロー版の《ジゼル》を踊ってきたが、この時は帝室劇場で1842年以来上演されてきたティテュス版を踊っている。ペローのロシア入りの遅れにより、ペロー版を帝室劇場バレエ団に振りうつしすることができず、ペテルブルクのコール・ド・バレエの踊れる版に彼女が合わせる形になったのであろう。エルスラーはこの時、《ジゼル》の第1幕に自作のパ・ド・トロワを付加し、第2幕冒頭でヒラリオンが森番仲間にジゼルの死の顛末を語る場面をカットしている。

²⁴¹ 《ラ・フィユ・マル・ガルデ *La Fille mal gardée*》は、「下手に見張られた娘」という意味だが、ロシアでは「無益な用心」の意味の《*Тщетная предосторожность*》の題名で上演されている。

²⁴² 邦題は《画家の夢》と訳される場合もある。

²⁴³ ハー・マジェスティーズ劇場での世界初演時のタイトルは《ラ・エスメラルダ》であったが、ロシアでは《エスメラルダ》と改題された。

²⁴⁴ エルスラーはこれらのバレエ作品の他、アレクサンドリンスキー劇場 *Александринский театр* (サンクト＝ペテルブルクの帝室劇場の一つで、演劇専門劇場である) で公演されたスクリーブ作の戯曲(ヴォードヴィール)《*Yelva, ou L'orpheline russe / Ольга, или Русская сирота*》(1834)にも出演している。

ル・ガルデ》、およびペロー作品の輸入上演とはいえ小品の《画家の錯乱》を上演し、大作 2 作はペローの到着以降に持ち越すことになった。しかし《エスメラルダ》は、1849 年 1 月 2 日／露暦 1848 年 12 月 21 日のエルスラーのベネフィスで取り上げられることとなったので、エルスラーはペローの到着を待たずに、みずからのリーダーシップのもとでこの大作のリハーサルを開始しなければならなかった。このときエルスラーを助け、リハーサルでアシスタントを務めたのがプティパであった²⁴⁵。プティパ父子とエルスラーは、旧知の仲であった²⁴⁶。

1848 年 10 月 13 日／露暦 10 月 1 日²⁴⁷、エルスラーは、《ジゼル》でロシア・デビューを飾った。アルブレヒト役はヨハンソン Pehr Christian Johansson / Пер Кристиан Йоханссон (1817~1903) ²⁴⁸が務めた。エルスラーのデビュー日については、メイスナーは著書 *Marius Petipa, The Emperor's Ballet Master* (2018) の中で 10 月 22 日／露暦 10 日だとし、プティパがこのデビュー公演でアルブレヒト役を務めたとの異説を唱えている²⁴⁹が、その典拠となる資料は明示されていない。日付に関しては、ペテルブルクの日刊紙 *Санкт-Петербургские ведомости* が 10 月 13 日／露暦 10 月 1 日をエルスラーのロシア・デビューとして報じていることから²⁵⁰、メイスナーの主張には疑問を呈さざるを得ない。またアルブレヒト役に関しても、新人のプティパではなく、マリー・タリオーニのパートナーを務めていた第一舞踊手筆頭格のヨハンソンが相手役を務めたと見るのが自然ではないだろうか。エルスラーのロシア・デビュー演目として《ジゼル》に次いで 10 月・11 月に上演された《画家の錯乱》や《ラ・フィユ・マル・ガルデ》でも、初日の相手役にはやはりヨハン

²⁴⁵ Guet, *Jules Perrot*, p. 230.

²⁴⁶ エルスラーは 1836 年にプティパー家のいるボルドーに客演し《ナタリー》を踊っている。また 1843 年にジャン＝アントワーヌがメートル・ド・バレエを務めるモネ劇場にも客演し、《ジゼル》、《ナタリー》、《タランテラ》を踊り、翌年にも客演している。Auguste Ehrhard, *Une vie de danseuse. Fanny Elssler* (Paris : Plon-Nourrit), 1909, p. 383.

²⁴⁷ このエルスラーのロシア・デビューの日付は、ゲストおよびワガノワ・バレエ・アカデミー編纂の *Петербургский балет. Три века: хроника. 2 том* の説である。Guet, *Fanny Elssler*, p. 230. Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 2 том*, pp. 301-304.

²⁴⁸ ヨハンソンはスウェーデン出身で、コペンハーゲンでブルノンヴィルに師事、ストックホルムの劇場の第一舞踊手時代にマリー・タリオーニのパートナーを務めている。1841 年にペテルブルクでタリオーニのパートナーを務めて認められ、帝室劇場の第一舞踊手として 69 年まで踊り、引退後は帝室舞踊学校教師として数多くの名ダンサーを育てた。

²⁴⁹ Meisner, *op. cit.*, p. 59.

²⁵⁰ 10 月 19 日／露暦 7 日付 Санкт-Петербургские ведомости 紙の記事。Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 2 том*, pp. 303-304.

ソンが起用されている²⁵¹。

但しメイスナーの主張する 10 月 22 日が、エルスラー主演《ジゼル》の 2 回目以降の公演だとすれば、そこでプティパがアルブレヒトを踊った可能性は考えられる。実際、ロシアの舞踊学研究者フェドルチェンコ Ольга Анатольевна Федорченко は、エルスラーとプティパが《画家の錯乱》でスペイン舞踊を踊って大喝采を受けたことを 11 月 8 日／露暦 10 月 27 日付 *Петербургские ведомости* 紙が報じたと述べている²⁵²。この作品の初日は 10 月 31 日／露暦 19 日である²⁵³から、報じられた公演は 2 回目以降の上演であるとわかる。このように、初回と 2 回目以降で同じ役の出演者変更が行われることは、珍しいことではない。

プティパ父子のモスクワ出張

ペローは 12 月 19 日／露暦 7 日にロシア到着した。一方プティパ父子は、ペローと入れ違いで《パキータ》と《サタネラ》を携えてモスクワに派遣されることとなった。モスクワには、エルスラーとの摩擦を避けるため、アンドレーノワが 10 月から出張させられていた²⁵⁴。もともとモスクワ・バレエ界にはプリマ・バレリーナのサンコフスカヤ Екатерина Александровна Санковская (1816~78) を中心に、ペテルブルクとは全く異なる雰囲気が形成されており²⁵⁵、アンドレーノワは 11 月 3 日／露暦 10 月 22 日に《ジゼル》でモスクワ・デビューを果たしたが観衆の反応は冷ややかであった。この挽回のために、昨シーズンのペテルブルクでの成功作《パキータ》と《サタネラ》を投入するべく、プティパ父子がモスクワに出向くことになったのである。しかし 1848 年 12 月 17 日／露暦 5 日

²⁵¹ Ibid., pp. 304-306. メイスナーは《画家の錯乱》でもプティパが相手役を務めたとしているが、やはり典拠は示されていない。Meisner, *op. cit.*, p. 60.

²⁵² Olga A. Fedortchenko, “Marius Petipa dans les ballets de Jules Perrot,” in *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, edited by Pascale Melani (Toulouse: Université de Toulouse, 2016), p. 138.

²⁵³ Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 2 том*, p. 304.

²⁵⁴ 皇帝はエルスラーに対し、みずからが庇護者となってアンドレーノワから守ると述べ、ゲデオノフにエルスラーの新シーズン起用を命じている。アンドレーノワのモスクワ出張は、この皇帝の言葉を受けての措置であった。Плещеев, *Наши балет*, p. 136.

²⁵⁵ モスクワ・バレエは、国民的であると同時に演劇性重視の傾向が顕著で、輸入作品と招聘外国人に頼ったペテルブルクとは異なる独自の特質が醸成されていた。

の《パキータ》公演²⁵⁶では、ロシア・バレエ史上有名な「黒猫死体投げ込み事件」²⁵⁷が発生する。プティパはゲデオノフ宛に手紙を書き、事態を報告しなければならなかった²⁵⁸。更にプティパのベネフィスの《サタネラ》公演では、アンドレーノワの代役としてプティパとパ・ド・ドゥを踊ったモスクワの若手ダンサー、マチアス Irka Matthias / Ирка Матиас (1829~58)²⁵⁹への喝采にアンドレーノワが嫉妬し、その恨みがプティパに向けられた。この出張は、プティパにとってモスクワ・デビューの機会でもあったが、その反面、このような不快なアクシデントにも見舞われ、ペローとの顔合わせの遅れ²⁶⁰をもたらす結果ともなった。

プティパ父子の不在中、ペテルブルクでは予定通りエルスラーのベネフィス公演で《エスメラルダ》のペテルブルク初演が行われた。プティパは自伝中でこの時のフェビュス役を自分が演じたと述べ、そのつじつま合わせのためエルスラーとペローの来露およびモスクワ出張に関係する時系列を入れ替えているが²⁶¹、実際には、フランスからの招聘ダンサーとしてはプティパより先輩にあたるフレデリック Pierre-Frédéric Malevergne / Пьер

²⁵⁶ プティパ自伝ではこの「黒猫死体投げ込み事件」の日がモスクワでの《パキータ》上演初日となっているが、モスクワでのプティパについて調査・研究を行ったロシアの舞踊学研究者レオノワ Марина Константиновна Леонова と振付家ブルラカ Юрий Петрович Бурлака の共著では、モスクワの《パキータ》初日は、1847年12月5日／露暦11月23日で、アンドレーノワとプティパによって踊られ、観衆は熱狂的な反応を見せたという。Марина Константиновна Леонова и Юрий Петрович Бурлака (ed.), *Балеты М. И. Петипа в Москве* (Москва: Прогресс-Традиция, 2018), pp. 20-21. プティパ、前掲書、48~50頁。

²⁵⁷ 12月17日／露暦5日の《パキータ》公演のパ・ド・ドゥ（相手役はプティパではなく他のダンサー）場面で、舞台上に黒猫の死体が投げ込まれた事件。犯人は、アンドレーノワの長期不在に怒ったペテルブルクのパレトマーヌ（「0-3-2. 本研究の方法」参照）がモスクワに押しかけて起こした事件とも、アンドレーノワのモスクワ出張のしわ寄せで出演機会を奪われていたモスクワ・バレエ団在籍ダンサー、マチアス Irka Matthias / Ирка Матиас (1829~58) のファンによる事件だとも言われている。事件は逆にアンドレーノワに対するモスクワの観客の同情を喚起する結果になった。後日犯人は検挙され、カフカス地方に数年間流刑となった。プティパ、前掲書、48~50頁、216頁。Meisner, *op. cit.*, p. 112.

²⁵⁸ メイスナーの調査では、この手紙の日付は、12月18日／露暦12月6日となっている。手紙は事件の翌日に書かれたことから、事件は12月17日／露暦12月5日に発生したことがわかる。Meisner, *op. cit.*, p. 404.

²⁵⁹ ハンガリー系フランス人で、マジリエの弟子。モスクワ帝室劇場に招聘外国人ダンサーとして在籍していた。

²⁶⁰ ペローのペテルブルク到着は12月19日／露暦7日である。「黒猫死体投げ込み事件」の日付と比較すると、プティパ父子はペローと対面することなく、モスクワに出発していたことがわかる。Meisner, *op. cit.*, p. 404.

²⁶¹ プティパ父子のモスクワ出張は、1848年11月初旬または中旬から翌1949年1月末までである。したがって《エスメラルダ》初演時に彼はモスクワに滞在中であり、出演は不可能なのである。しかし自伝ではモスクワから帰還後、彼が《エスメラルダ》上演を企図し、その練習段階でペローが来露し演出に加わったと書いている。Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 2 том*, pp. 306-307. Ivor Guest, *Jules Perrot*, p.230. Meisner, *op. cit.*, p.60-61. プティパ、前掲書、51頁。

Фредерик Малеве́рнь (1810～72) によって演じられている²⁶²。しかしロシア初演への出演こそ逃したものの、フェビュス役は、後に彼の当たり役になる²⁶³。

ペローはこの《エスメラルダ》のロシア初演を成功させ、更に 1849 年 2 月 16 日／露暦 2 月 4 日の《カタリナ》のロシア初演²⁶⁴でも勝利を重ねた。《カタリナ》のリハーサル期間はちょうどプティパのモスクワ出張と重なっていたため、彼は初演キャストに起用されていない。プティパのロシア 2 シーズン目は、エルスラーの突然の来露に始まり、ペローの圧倒的な勝利で終わったが、プティパは彼らと協働する機会を得られず、モスクワでの活動に終始する年となった。

人気作に恵まれなかったシーズン

《エスメラルダ》と《カタリナ》の成功により、帝室劇場はペローとの間で 1849/50 年シーズンのメートル・ド・バレエとする契約を交わした²⁶⁵。しかしペローには 4 月から 10 月までの 7 か月間だけオペラ座との契約が残っていた。ここで彼はグリジ Карлотта Гризиのオペラ座引退公演のため新作《妖精の名付け子》²⁶⁶の振付創作を行い、シーズン開始からひと月遅れの 1849 年 11 月にペテルブルクに入った。

²⁶² フレデリックは 1831 年から帝室劇場に雇用されているフランス人ダンサーである。サンクト＝ペテルブルクとモスクワの両方のバレエ団を掛け持ち、ロシア人からは「フレデリック」と呼ばれ愛されていた。後に帝室舞踊学校の教師に転じ、男女の主役級ダンサーを数多く育て、ロシアで没する。

²⁶³ プティパがフェビュス役を最初に任されたのはロシア初演から約 1 年後の 1850 年 1 月で、この時の主役はエルスラーであった。エルスラーは「プティパは今までに自分が共演した中で最も優れたフェビュスだった」と語っている。Meisner, *op. cit.*, p.67. Federtchenko, *op. cit.*, p.139.

²⁶⁴ この時点ではまだティテュスもメートル・ド・バレエの地位に在り、ペローに呈示された契約も 1 年のものであった。ゲストによると、エルスラーとペローのギャランティが高額であったため、総支配人ゲデオノフは二人の雇用に前向きではなく、よりギャランティの安いサン＝レオンとチェリート夫妻を雇いたがっていたという。Guest, *Fanny Elssler*, p. 235.

²⁶⁵ ペローの首席メートル・ド・バレエ契約の時期に関して、コナエフは 1849 年 1 月 19 日／露暦 7 日であるとしているが、ゲストは、《カタリナ》上演 (1849 年 2 月 16 日) より後だと述べている。Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *op. cit.*, p. 150. Guest, *Jules Perrot*, p. 233. Meisner, *op. cit.*, p.63.

²⁶⁶ サン＝ジョルジュ Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799～1875) の台本、アダン Adolphe-Charles Adam (1803～56) の音楽による、プロローグ付き全 3 幕の大作であり、夢幻劇風のバレエ「バレエ＝フェリ ballet-féerie」にカテゴライズされている。バレエ妖精たちの名付け子であるイゾール (グリジ) の結婚をめぐって、彼女に恋する乳兄弟のアラン (ペロー) とプロヴァンスの王子 (リュシアン) が恋のさや当てを演じ、そこに妖精たちの魔法が絡んでくるという筋である。アラン役に狂乱の場がある点や身分差のある男性 2 人が恋敵となる点は《ジゼル》に、生まれたばかりのイゾールを祝福する妖精たちの中に一人邪悪な妖精が混じっている点は、後代のプティパ版《眠れる森の美女》との類似点が見られる作品である。

1849/50年シーズン、プティパは12月16日／露暦4日の彼自身のベネフィスで、フィリップ・タリオニ振付のオペラ座作品《ナタリー》²⁶⁷を《リダ *Лида, швейцарская молочница*》と改題の上輸入上演し、主役エルスラーのパートナーを務めた。プティパはペローにこの公演への助力を依頼、ペローは村男フリッツ役を引き受け、自分とエルスラーのパ・ド・ドゥ²⁶⁸を付加した。豪華な出演者にもかかわらず、この作品は極めて不評で、わずか2回で上演打ち切りとなった²⁶⁹。だがプティパは、自伝中に「大成功した」と記している²⁷⁰。

《ナタリー》初日からわずか16日後の1850年1月1日／露暦1849年12月20日、スミルノワのベネフィスでは、コラーリ振付のオペラ座作品《タランテラ》がペローに手により輸入上演された。主役は、オペラ座の世界初演時に主役を踊ったエルスラー自身が、今回も務めた。エルスラーの踊りも演技も好評で、特にタランテラを踊る場面では観客に熱狂を巻き起こしたが、作品自体は不評であった²⁷¹。プティパのこの作品での起用はなく、同時上演されたフィリップ・タリオニの《影 *Тень*》(1839)で、主演スミルノワの相手役で起用されている。一方、2月24日／露暦12日に上演されたペロー作品《妖精の名付け子 *La filleule des fées / Питомица феи*》は、前年秋にオペラ座の新作として発表されたばかりの作品であり、《ナタリー》や《タランテラ》に比べれば好評であった(詳細は後述)²⁷²。オペラ座ではグリジとリュシアン・プティパ、ペローが配役された主要3キャストを、今回はエルスラーとヨハンソン、ペローが演じることになり、プティパのキャスティング

²⁶⁷ 《ナタリー》のプロダクションは2系統がある。一つはティテュスが1815年にポルト・サン＝マルタン座で上演した作品であり(1823年にブラーシュ父と共作で改訂)、この版はティテュス自身の手で1833年に帝室劇場に輸入、この際に《レダ》と改題されている。一方、今回プティパ父子が取り上げた1832年オペラ座上演のF.タリオニ版は、1821年フィリップがウィーンで上演した版を下敷きにしたものであり、ティテュス版とは別系統になる。Александр Алексеевич Плещеев, *Наши балет: (1673—1899): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 г.* (Санкт-Петербург: А. Бенке, 1899), p. 142.

²⁶⁸ このパ・ド・ドゥはさくらんぼの入ったかごを小道具に使うもので、ゲストは、プティパが後にペローとの間で著作権裁判となるバレエ《パリの市場 *Le marché de parisien ou Les marché des innocents / Парижский рынок*》(1859)の〈パ・ド・スリーズ *Pas de cerises*〉に、このパ・ド・ドゥを転用したのではないかと指摘している。Guest, *Jules Perrot*, pp. 245-246.

²⁶⁹ Плещеев, *Наши балет*, p. 142.

²⁷⁰ プティパ、前掲書、52頁。

²⁷¹ Guest, *Fanny Elssler*, p. 237. Плещеев, *Наши балет*, p. 142. プレシチエーエフは、ペローとエルスラーのパ・ド・ドゥと終幕のパ・ド・サンクの出来栄を称賛しているが、プティパの踊りへの言及はない。

²⁷² 同時代の舞踊評論家スカルコフスキーの見解。スカルコフスキーは、この作品にペローがロシア人若手ダンサーを多数ソリスト役に起用したことにも触れている。スカルコフスキーはその若々しい才能を評価しているが、舞踊評論家の中にはこうした配役に批判的な者もいたという。Константин Аполлонович Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств* (1st ed. Санкт-Петербург, 1882) (Москва: Директ-Медиа, 2014), pp. 228.

はなかった。以上の新作と共に、前シーズンの《カタリナ》も前シーズンのキャストで再演されたので、やはりプティパは起用されていない。

結局、1849/50 シーズンのプティパの出演は、シーズン新作 3 作中の 1 作、旧作から 1 作であった。この 1 作は花形舞姫エルスラーのパートナーである主役級であった点で、モスクワ出張によってペテルブルクでの舞台に立つ機会に恵まれなかった前シーズンに比べれば好待遇ではあった。しかし人気作に恵まれなかった点では、存分な活躍ができたとはいえない難しい一年となった。

1-3-2. ペロー時代 (32 歳～41 歳)

ペロー体制の始まり

オペラ座と帝室劇場を掛け持った 2 年間を経て、ペローは 1850/51 シーズンから帝室劇場専属のメートル・ド・バレエとなった。これまでは創造エネルギーをオペラ座での《妖精の名付け子》制作に振り向け、ロシアでは自他の既存作品の輸入上演に努めてきたペローだったが、これを機に帝室劇場のための新作創作へと方針を転換する。同じ頃、オペラ座を引退したグリジも帝室劇場と 1850/51 シーズンの契約を交わす。エルスラーとグリジ二人の花形舞姫を同時に稼働させるため、ペローは 1 シーズン 4 作品を創作する覚悟を決めたが、総局は 1 シーズン 4 作品の新作は予算面で難があるとの判断を下し、エルスラーをペテルブルクからモスクワに移籍させる決定がなされた²⁷³。

シーズン開幕前の 1850 年の夏、ペローは総局に掛け合い、ハー・マジェスティーズ劇場時代からの協働者である作曲家プーニ Cesare Pugni / Чезаре Пуни (1802～70) をペテルブルクに呼び寄せている。それまで帝室劇場のバレエ公演では、劇場付指揮者のリヤードフ Константин Николаевич Лядов (1820～71) が、振付家の求めに応じて適宜作編曲を行ってきたが、プーニのロシア招聘により、ペローにとってはハー・マジェスティーズ劇場と変わらぬ創作環境が帝室劇場内に整えられることになった。

グリジがペテルブルクにやって来ることもまた、ペローが新作創作を考え始めた動機の一つになっていたであろう。グリジは彼が手塩にかけて育てた愛弟子であり、振付家ペロ

²⁷³ エルスラーは、この後 2 年間、演劇性を重視するモスクワの風土の中でペテルブルク以上の人気を博すことになる。Guest, Jules, *Perrot*, pp. 248-249. Guest, Fanny *Elssler*, pp. 239-241. 森田、前掲書、64 頁。

一にとっての出世作《ジゼル》と《エスメラルダ》の創作源泉となったミューズでもあった。エルスラーもまたロンドン時代のペローのミューズの一人であり、エルスラーの演技力は、パ・ダクシオンを多用するペローの作風を体現するのに実に適していたが、1850年の時点でエルスラーは40歳であり、ダンサーとしての肉体のピークを過ぎているのは明らかであった。一方グリジはまだ31歳であり、今しばらくは20代と遜色のない踊りが可能な年齢であった。振付創作のインスピレーション源としての役割を考えたとき、エルスラーとグリジのいずれに軍配が上がるかは明白であった。

プティパ自伝の空白期間

プティパは自伝中で、ペロー時代のダンサーとしての活動について「一八四八年から一八五四年までのあいだ、私はもちろん、これまでに触れてきたように、いろいろなバレエ公演に参加した」という一文で済ませてしまっている。1855年以降については「一八五四年でいったんストップしたのは、この年に結婚したからである」と述べ、続けて1850年代後半から60年代にかけて彼が妻のために彼が創作した作品名が列挙されている²⁷⁴。その後は自作を携えての海外巡業の話と、総支配人ゲデオノフの人柄を物語るエピソードにそれなりの紙数を割いた上で、振付家としての出世作《ファラオの娘》についての記述へと移行していく²⁷⁵。つまりプティパは、ペローが帝室劇場のメートル・ド・バレエとして本格的に活動を開始する1850年代以降約12年間の活動、とりわけダンサーとしての活動についてはほぼ言及していないのである。

確かに自伝では、この期間の活動を省略することによって、以後の記述を振付家としての活動へと切り替えることに成功している。しかしペロー時代がすっぽりと抜け落ちたこの書き方は、東西冷戦期間、ロシアに存在する一次資料へのアクセスが不可能で自伝と亡命ロシア人舞踊家・評論家の証言以外にプティパの生涯を知る術を持たなかった西側研究者に、ペローとプティパの不仲や、ペローによるプティパ冷遇を推測させる要因となって

²⁷⁴ プティパ、前掲書、57頁。プティパの言う「これまで触れてきた」バレエ公演について自伝の頁を遡ってみると、そこに登場する作品名は《パキータ》、《サタネラ》、《エスメラルダ》、《ジゼル》、《カタリナ》、《画家の錯乱》、《ナタリー》のみである（自伝中《画家の錯乱》は《画家の夢》。《ナタリー》は《スイスの乳しぼり娘》と訳出されている）。これらは全て、「1-3-1. ティテュス時代末期（29歳～32歳）」で言及した作品群である。つまりプティパは、ペローが帝室劇場のメートル・ド・バレエとして本格的に活動を開始する1850年代以降のダンサーとしての活動について、一切言及していないのである。

²⁷⁵ プティパ、前掲書、57～71頁。

いる²⁷⁶。更に当時は、彼の渡露以前の活動に対する関心も薄かったため、自伝の空白と相まってダンサーとしてプティパの活動全体を軽視する傾向を惹起する結果ともなっている。

しかしこの自伝の空白期間は、プティパがロマンティック・バレエ期の代表的振付家の一人・ペローと直接対峙した期間である。プティパがダンサーとしての経験を通じて吸収したロマンティック・バレエ作品からの影響を考察するためには、この時期の彼の舞踊活動の解明をなおざりにすることはできない。本項では、ワガノワ・バレエ・アカデミー刊（ボグダチェワ他編）のペテルブルク・バレエの年代記（2014, 2015）²⁷⁷、プティパのペロー作品出演についてのフェドルチェンコの論文²⁷⁸、帝室劇場でのペローの活動について、冷戦中にもかかわらずソ連の舞踊学者スロニムスキーとの緊密な文通²⁷⁹をもとに明らかにしたゲストの労作 *Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet*（1984）、プレシチエーフの *Наши балет*（1899）等をもとに、「付録資料集掲載・図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」を作成した。本項の以下の記述はこれに基づくものである。

ダンサーとしての活動が中心だったペロー時代のプティパ

当のプティパの沈黙に反して、「付録資料集掲載・図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」が示す通り、ペローは彼を数多くの作品で重要な役柄に起用している。ペローが帝室劇場の仕事に専念し始めた 1850/51 シーズン以降、帝室劇場の新作としてペローが創作または輸入上演した幕もの²⁸⁰の作品は、以下の 10 作である（「付録資料集掲載・図表 B プティパ来露からペロー在任中のペテルブルク帝室劇場の新作バレエ」

²⁷⁶ 我が国の研究者には、プティパとペローの不仲説を唱える見解が存在する。鈴木晶『バレエ誕生』東京：新書館、2002年、341-342頁。森田、前掲書、72頁。これとは反対に、メイスナーやフランスの舞踊学者クリストゥ、アメリカの舞踊学者ワイリーは、ペローはプティパを保護し、影響を与え、二人の間には相互に創作上の友情が形成されたと述べているが、いずれもその根拠は明示していない。Meisner, *op. cit.*, p. 76. マリ＝フランソワーズ・クリストゥ『バレエの歴史』（Marie-Françoise Christout, *Histoire du ballet*, Paris, 1966）佐藤俊子訳 東京：白水社、1970年、86頁。Roland John Wiley, “A Context for Petipa,” in *Dance Research* 21/1 (Summer, 2003): 45.

²⁷⁷ Ирина Анатольевна Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 2 том. 1801-1850* (Санкт-Петербург: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014). および Idem, *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том. 1851-1900* (Санкт-Петербург: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015).

²⁷⁸ Fedortchenko, “Marius Petipa dans les ballets de Jules Perrot,” in *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*.

²⁷⁹ Guest, *Jules Perrot*, p. iv.

²⁸⁰ 単独の楽曲への振付作品や、ディヴェルティスマン状の組曲への振付作品ではなく、筋立ての展開があり、幕や景という形で舞台美術の転換を伴う作品のことを指す。

参照)。特に断りのないものは全て、ペローが原振付を行った作品である。

- ・《ジゼル》(コラーリ=ペロー版) (1841) ペテルブルク初演 1850年²⁸¹ ×
- ・《大騒ぎ *Le diable à quatre / Своенравная жена, или со всем прибором сатана*》(1845)
マジリエ振付、ペロー改訂版ペテルブルク初演 1850年²⁸² ○
- ・《オンディーヌ *Ondine, ou La naïade / Наяда и рыбак*》(1843) ペテルブルク初演
1851年²⁸³○
- ・《女の闘い *La guerre des femmes, ou Les amazons du 9ème siècle / Война женщин, или Амазонки девятого века*》(1852) ○
- ・《ガゼルダ *Gazelda ou Les tziganes / Газельда, или цыгане*》(1853) ○
- ・《ファウスト *Faust / Фауст*》(1848) ペテルブルク初演 1854年 ○
- ・《マルコボンバ²⁸⁴ *Marcobomba / Маркобомба*》(1839) リゲーヌ振付 ペテルブルク
初演 1854年
- ・《アルミード *Armide / Армида*》(1855) ○
- ・《ラ・ヴィヴァンディエール *La vivandière / Маркизантка*》(1848) サン=レオン振
付 ペテルブルク初演 1855年
- ・《大理石の娘 *La fille de marbre / Мраморная красавица*》(1845) サン=レオン振付ペ

²⁸¹ コラーリ=ペロー版(オペラ座版)《ジゼル》のロシア帝室劇場初演は、1850年10月20日/露暦8日、ボリショイ・カーメンヌイ劇場で、グリジ(ジゼル役)とヨハンソン(アルプレヒト役)を主演に、ペロー自身の演出により上演された。

²⁸² オペラ座制作作品。台本はルーベン Adolphe de Leuven (1802~84)、作曲はアダン、振付はマジリエで、グリジ、リュシアン・プティパ、マジリエ夫妻が主演した。ロシア初演はサンコフスカヤによりモスクワ帝室劇場で1846年12月27日/露暦15日に《わがまま女房 *Своенравная жена*》と改題上演された。サンコフスカヤは、1847年4月23日/露暦11日にペテルブルクに客演した際にこれを上演しており、この時がペテルブルク初演となる。ペローは、オペラ座初演時の主役グリジを迎え、プーニ作曲による追加楽曲により全体を3幕から4幕へと改訂し、グリジ、ペロー、アンドレヤーノワ、プティパを主要キャストとして1850年11月26日/露暦14日に上演した。

²⁸³ ハー・マジエスティーズ劇場制作作品。台本・振付はペロー、作曲はプーニで、チェリート、ギイ=シュテファン、ペローが主演した。ロシアでは1851年2月11日/露暦1月30日に《ナイアードと漁師 *La naïade et le pêcheur / Наяда и рыбак*》と改題し、グリジ、アンドレヤーノワ、ペローの主演で上演された。これに先立ち、前年のオフシーズン中、1850年7月15日/露暦3日にペローはロシア人若手ダンサーを起用してペテルゴフ離宮 Большой петергофский дворец の野外劇場で抜粋上演を行っている。Плещеев, *Наши балет*, p. 159. ゲストは、この抜粋上演では《ナイアードの島 *L'île des naïades*》という表題が用いられたことを指摘しているが、ロシア語文献では、同時代・現代共に、この抜粋版に対しても全幕上演時の表題《ナイアードと漁師 *Наяда и рыбак*》を用いるのが一般的である。本研究では、混乱を避けるため、邦題表記はハー・マジエスティーズ版、二つのロシア版とも全て《オンディーヌ》で統一した。

²⁸⁴ 作品タイトルは、リゲーヌによる1838年の初演時やジャン=アントワーヌのアメリカ巡業時には“Marco Bomba”と2語にわけて表記されていたが、このときは“Marcobomba”と1語で表記されている。

テルブルク初演 1856年²⁸⁵ ○

・《海賊 *Le corsaire / Корсар*》(1856) ペテルブルク初演 1858年 ○

・《エオリーヌ *Eoline ou La dryade / Эоллина, или Дриада*》(1845) ペテルブルク初演
1858年 ×

これらの中でプティパが初日に起用されている作品は8作品(○印)、役付きではなくダンス・キャラクターで主役グリジとのパ・ド・ドゥ等を踊った《オンディーヌ》以外は、いずれも主役・準主役級の役をあてがわれている。1850/51シーズン以降、ペローがメートル・ド・バレエとしての職務を遂行できた期間は1858/59シーズンの秋までであるが、この期間全体でもプティパの舞台出演回数は多く、ペローがダンサーとしてのプティパを積極的に起用していたことが読み取れる。この起用頻度や主役級・準主役級への配役ぶりは、冷遇とは程遠く、ペローとプティパの不仲説に対する反証となる。

逆に振付家としてのプティパの活動は、「付録資料集掲載・図表D 来露からメートル・ド・バレエ就任までの振付家としてのプティパの活動」が示すように、それほど活発ではない。1850年代前半はほとんど振付活動を行っておらず、その後も小品創作やオペラのバレエ場面の振付が中心である。ペロー来露前に、ジャン＝アントワーヌの手を借りつつも、オペラ座作品を輸入上演していたときの勢いに比べ、一步後退したかのような地味な活動ぶりを呈している(これについては第2章で詳述する)。

つまり自伝の空白部分であるペロー時代のプティパは、ダンサーとしての活動を中心に動いていたのである。マジリエ、ペロー、サン＝レオン、兄リュシアンといった当時の男性スター・ダンサーたちは、こぞって10代後半から20代前半で華々しい舞踊キャリアを築いているが、プティパの場合は、20代後半のシルコ劇場時代と30代の帝室劇場時代に花形舞姫の相手役を常時受け持つ男性第一舞踊手となり、ダンサーとしてのキャリアの最盛期を迎えているのである。

主役への継続的起用とヨハンソンとの棲み分け

²⁸⁵ ハー・マジスティーズ劇場のメートル・ド・バレエ、デエーAndré-Jean-Jacques Deshayes (1777～1846)の共作《アルマ *Alma*》(1842)をもとに、サン＝レオンが1845年に改作した作品。ロシア初演は、フレデリックによりモスクワ帝室劇場でマシアスを主役に1851年12月17日に行われている。

ペロー時代の帝室劇場には、ダンス・クラシックの主役級を担い得る男性舞踊手としてプティパの他に、ヨハンソンとフレデリック、レフ・イワノフ Лев Иванович Иванов (1834～1901)、ボグダーノフ Алексей Николаевич Богданов (1830～1907)²⁸⁶が在籍していた。フレデリックはプティパより7歳年上でペローと同年生まれ、ヨハンソンは1歳年上でプティパと同世代である。レフ・イワノフとボグダーノフは、プティパより10歳以上年下で、下世代にあたる。

レフ・イワノフは舞踊学校在学中の1850年にデビュー、1852年春に舞踊学校卒業し、バレエ団に入団した。当初は主に旧作再演で、花形舞姫一人のスマルノワや若手ロシア人女性ソリストの相手役で実力を示したことでペローの目に留まり、1854年頃からはペロー作品にも起用されている。1857年には《アルミード》のリナルド役、《オンディーヌ》のマッテオ役（男性主役）など、プティパやペローの持ち役の大役も任されるようになった²⁸⁷。一方、アレクセイ・ボグダーノフは1848年に舞踊学校を卒業してバレエ団に入団²⁸⁸、1854年にソリストに昇格している。つまりイワノフもボグダーノフも、ペロー時代のほとんどは、まだ若手として準主役級での実績を重ねている段階であった。

彼らとは逆に、ペロー時代に既に40代を迎えていたフレデリックは、《ジゼル》のヒラリオン役や、《海賊》のビルバンド役（海賊の一人）など、演技力を要する重要な脇役を受け持っていた。したがってペロー時代、花形舞姫の相手役となる男性主役は、30代のヨハンソンとプティパで分け持つことになった。ヨハンソンは39歳の時点でも、男性の高難度の跳躍トゥール・トゥール・ザンレール double tours en l'air²⁸⁹を繰り返しながらポリシヨイ・カーメンヌイ劇場の大舞台を横切るという超絶技巧を、優美さを少しも失わずにやっていたほどの傑出したダンサーであった²⁹⁰。一方プティパは、ダンス・クラシックで

²⁸⁶ アレクセイ・ボグダーノフは、モスクワのスター・ダンサー、コンスタンチン・ボグダーノフ Константин Фёдорович Богданов (1809～77) とカルパコワ Татьяна Сергеевна Карпакова (1812～42) の長男である。1848年にペテルブルクの帝室舞踊学校を卒業してバレエ団に入団、1854年にソリストに昇格、同じ頃から帝室舞踊学校の教師として活躍した後、1873年に前任のマルセルの死去に伴い、レジッスールとなる。妹ナデージダ Надежда Константиновна Богданова (1836～97) は、後にオペラ座とペテルブルク帝室劇場で花形舞姫となる。

²⁸⁷ Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake* (Oxford: Oxford University Press, 1997), pp.21-26.

²⁸⁸ アレクセイ・ボグダーノフのペテルブルク帝室舞踊学校卒業年については、ウィキペディア等ウェブ上の情報では1846年となっているものが多いが、ワガノワ・バレエ・アカデミーの公式HP掲載の卒業生リストでは1848年とされている。

²⁸⁹ 両足踏み切りで真上に跳躍し、空中で2回自転し、両足着地するパ。

²⁹⁰ 1857年に行われたヨハンソンのベネフィスで、花形舞姫フリードベルクと《カタリナ》のパ・ド・ドゥを踊ったときの話として、19世紀ロシアの舞踊評論家スカルコフスキーの著書 *Балет го история и*

はヨハンソンの技量に敵わなかったが、説得力に富む演技で難しい性格設定の役柄にも存在感を持たせることができ、卓越したダンス・キャラクターの才能を備えていた。この対照的な二人を、ペローは見事に分けて起用している。

図表3 ペロー時代にプティパが繰り返し踊った主な役柄

Meisner(2019)、Gust (1984) をもとに高島登美枝が作成

作品	プティパの役	概要
ペローによる帝室劇場新作 (特記なきものはペロー作品)		
大騒ぎ	伯爵	籠職人の妻と伯爵夫人が入れ替わる喜劇 (メインキャスト)
女の闘い	ミツイスラス	ハンガリーの僭主。好色な武人。かたき役 (重要な脇役)
ガゼルダ	カール	貴族の青年 (脇役)
大理石の娘	マナゼス	大理石像の美女ファトゥマに恋する彫刻家 (メインキャスト)
ファウスト	ファウスト博士	悪魔との契約で若返りマルガレーテを誘惑 (メインキャスト)
アルミード	リナルド	アルミードの魔力に誘惑される十字軍騎士 (メインキャスト)
海賊 (マジリエ作品)	コンラッド	海賊の首領でヒロイン・メドゥーラの恋人 (メインキャスト)
エスメラルダ	フェビュス	エスメラルダの恋人 (メインキャスト)
ペロー時代にも上演が続いていた旧作 (他の振付家作品)		
パキータ	リュシアン・ダレヴィ	パキータの恋人のフランス貴族・士官 (メインキャスト)
ラ・ペリ	アクメット	古代ペルシャの妖精ペリに恋する太守 (メインキャスト)
ラ・シルフィード	ジェームズ	シルフィードに恋する村の青年 (メインキャスト)
サタネラ	ファビオ伯爵	悪魔の娘サタネラに恋する青年 (メインキャスト)

「論文内掲載・図表3 ペロー時代にプティパが繰り返し踊った主な役柄」に、プティパがペロー在任中に主役起用された作品の一覧を掲げた。これに対し、ヨハンソンが反復的に起用された作品は《ラ・フィユ・マル・ガルデ》のコラス役、《ジゼル》のアルブレヒト役、《カタリナ》の画家サルヴァトーレ・ローザ役、《ファウスト》のヴァランタン役、《ガゼルダ》のルドルフ役 (主人公の恋人) などで、二人の持ち役に重なりはない。

ペローが二人に対してどのように配役を振り分けたかだが、ヨハンソンの役柄は二枚目の好青年、プティパの役柄は個性の強い人物であり、役の人物造型は対比的である。しかしヨハンソンも演技力を求められる《ラ・フィユ・マル・ガルデ》や、ダンス・キャラクターの見せ場のある《タランテラ》を演じていれば、プティパもダンス・クラシックで見せる作品の典型である《ラ・シルフィード》や《ラ・ペリ》を踊っている。ここから判断して、フェリ風の妖精譚か、メロドラマ風の世俗恋愛劇ものかという筋立てによる対比

место в ряду изящных искусств (1882) に記載されている。ヨハンソンが学んだデンマーク派 (ブルノンヴィル派) は、跳躍のための優れた訓練法を持つメソッドとして現代でも知られている。Константин Аполлонович Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств* (1st ed. Санкт-Петербург, 1882) (Москва: Директ-Медиа, 2014), p. 240.

や、ダンス・クラシック中心かダンス・キャラクターやマイム中心かという対比で、二人を使い分けたわけではないことが読み取れる。ペローは、台本傾向や振付の傾向よりも、二人のダンサーとしての長所や表現者としての個性と役の人物像の適合性を重視して、配役を行ったのだということがわかる

プティパとペローの関係

なお、ペローとプティパの関係について、メイスナーやロシアの研究者フェドルチェンコは、かつてオペラ座での《ジゼル》初演時にプティパの兄リュシアンがグリジとペローの仲（内縁の夫婦）を壊したことを忘れておらず、弟であるプティパに対してもわだかまりを抱いていたと述べている²⁹¹。その根拠としては、ペローが来露初期の上演作品《エスメラルダ》や《カタリナ》、《タランテラ》、《妖精の名付け子》で、プティパではなくヨハンソンやフレデリックを起用していたことを挙げている。

しかし既に述べたように（「1-3-1. ティテュス時代末期」参照）、来露1シーズン目の《エスメラルダ》と《カタリナ》は、リハーサル期間にプティパがモスクワ出張中であつたため、彼を起用しようにも物理的に不可能であつた。2シーズン目の《タランテラ》と《妖精の名付け子》へのプティパの起用はなかつたが、逆にプティパの《ナタリー》にペローが出演したばかりか、エルスラーとのパ・ド・ドゥの創作も行っている。3シーズン目からは《エスメラルダ》のフェビュス役を初演時のフレデリックからプティパに変更し、以後この役はプティパの持ち役となる。他にも3シーズン目では《大騒ぎ》での2組の主演カップルの一人への起用や、《オンディーヌ》で花形舞姫グリジとのスペイン舞踊・チロル舞踊のパ・ド・ドゥへの出演なども行われている。その後ペロー後期に向けて、ファウスト役、コンラッド役、リナルド役とプティパは次々と重要な役柄を任されるようになっていく。このようにペローの配役に、特にプティパを冷遇したと呼べる点は見当たらない。

確かにリュシアン存在は、ペローから見ればオペラ座への再雇用の機会とグリジとの関係の両方を壊した元凶であり、《ジゼル》初演時にペローが負った痛手は、舞踊キャリ

²⁹¹ Fedorchenko, "Marius Petipa dans les ballets de Jules Perrot." in *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, p. 139. Meisner, *op. cit.*, p. 117.

ア上も個人としても相当なものであったと思われる²⁹²。その心の傷が10年を経た後もペローの心中に残存し、プティパとの関係に影を落としたというメイスナーやフェドルチェニコの説は、舞踊史を彩る興味深いエピソードにはなるが、客観的なデータが示すプティパの起用実績から判断する限り、ペローとプティパの関係に、かつてのリュシアンとの確執の影響はほとんどなかったと見てよい²⁹³。《ジゼル》以後振付家として華々しいキャリアを重ねてきたペローにとって、若い日の恨みはもはや遠い過去になっていたと見る方が妥当な理解であろう。

マイム・ダンサーとしての才能の深まり

ペロー時代の上演作品（「付録資料集掲載・図表2 プティパ来露からペロー在任中（1848～60）の帝室劇場の新作バレエ」参照）のほとんどは、ヒロインを中心に筋が展開していく作品である。こうした作品において男性第一舞踊手にあてがわれる役柄は花形舞姫と恋愛関係になる青年役である。男性第一舞踊手は、花形舞姫の魅力を際立たせるため、みずからのソロの舞踊技量と同じくらい、花形舞姫の踊りを美しく見せるパートナリングの技法と、観客にわかりやすく筋の展開を伝えることのできるマイム能力²⁹⁴が必要とされた。こうした当時の作品全般の傾向の中でもペロー作品は、演技力に定評のあるグリジや

²⁹² ペローはオペラ座のダンサー時代から、優れた踊りの技量を持ち合わせながらも、容貌の点で苦杯を舐めることが多かった。ハンサムでダンス・クラシックの技量も申し分なかったリュシアンに、オペラ座再就職の機会と手塩にかけたグリジの両方を奪われた打撃は、彼の長年のコンプレックスを抉る出来事であったと想像される。

²⁹³ ペローは、帝室劇場での本格的な仕事開始に先立つ1849年のグリジのオペラ座引退公演《妖精の名付け子》で、グリジの演じるヒロインの愛を王子役のリュシアンと争い続けて負ける乳兄弟の役をみずから割り当て、見事な演技力と存在感で演じ切っている。もしペローがリュシアンに対してこの時点でも恨みを持ち続けていたならば、わざわざこのような役柄を自分に振り付けるとは考えにくい。ペローは振付家として創作を行うようになったときに、筋展開上の重要な登場人物として地の精コボルトや悪魔といった容貌の醜い役を創出し、それを高度な演技力と舞踊力を駆使してみずから演じるということを繰り返している。こうした人物造型は、従来のオペラ座制作作品では男性第一舞踊手に配役されることはなかった。ペローは振付創作を行うにあたり、容貌も含めたみずからの個性の全てを活かし得る役の創造を目指した結果、男性第一舞踊手の役どころに、これまでにはなかった新たな類型を付け加えることになったのである（詳細は「1-4-2. ペロー型ロマンティック・スタイルの特徴」参照）。《妖精の名付け子》の乳兄弟役もまさしくこうした役柄であった。この種の役柄をみずから演じることを通じて、1840年代のペローはコンプレックスを昇華していったのではないだろうか。

²⁹⁴ アメリカの舞踊学者スミスは、プティパの兄リュシアンが演じた数多くの役柄を例に挙げながら、当時の男性舞踊手は、常に気品を保ちつつも、《ラ・ペリ》のアクメット（古代のペルシャの太守）から《パキータ》のリュシアン・ダレヴィ（フランス貴族の士官）まで様々な人物造型を演じ分け、卓越したマイム表現の技術で観客を惹きつけることを求められていたと指摘している。Marian Smith, “The Disappearing Danseur,” in *Cambridge Opera Journal* 19/ 1 (2007): 47-49.

エルスラーをミュージズとして創作されており、とりわけ高い演技力が要求された。ペロー作品は、幼少期から演技力に富んでいるという評価を受けてきた（「1-1-1. ブリュッセル時代」参照）プティパにとって、自分の長所を發揮しやすい特徴が備わったものだったと言える。ペローにとってもプティパは、自作の様々な役どころへの配役が可能な、使いやすいダンサーであったと言えよう。「論文内掲載・図表 3」には、ペロー時代にプティパが反復的に起用された役柄とその概要を掲げたが、彼が実に多彩な個性を持つ役柄に配役されていたことが読み取れる。

マイム・ダンサーには、ナント時代のメートル・ド・バレエ、ローランソンや、ペロー時代後半から帝室劇場で頭角を現し始めたストウコルキン Тимофей Алексеевич Стуколкин (1829~94)²⁹⁵のようにダンサーというよりも俳優・女優に近い存在と、演技力に長けているがあくまでも舞踊手である存在の 2 系統がある。プティパの場合は年齢的にも容貌的にも、明らかに後者に属している。実際、プティパはペロー体制以前から、主にオペラ座作品でヒロインの恋人だがマイム能力も要求される役——《パキータ》のリュシアン・ダレヴィや《ラ・ペリ》のアクメット、《サタネラ》のファビオ伯爵、《ラ・シルフィード》のジェームズ——に起用されている。1850 年以降もプティパは引き続きこのタイプの役をペローからあてがわれることになるが、その中の白眉と言えるのが《アルミード》の男性主役、十字軍の騎士リナルド役である。この作品には、ひと幕全体がマイムで構成され全く舞踊場面を含まないという極めて大胆な振付が施された²⁹⁶が、プティパはこの役で成功をおさめている。

とは言え、ペロー作品でプティパが演じた役柄の中には、好青年というだけでは済まない、複雑な人物造型の役も含まれている。例えばペローが、帝室劇場での彼の最初の創作《女の闘い》でプティパに与えたミツィスラス役は、ハンガリーの僭主であり、情け容赦ない武人としての顔とドン・ファン的な好色男の顔の二面性を持った人物である。これまでプティパが演じてきた役にはないアクの強さが必要な点で、プティパにとっては芸幅を

²⁹⁵ 卓越したマイム能力を評価され、帝室舞踊学校在学中の 16 歳からミハイロフスキー劇場 Михайловский театр（演劇公演のための帝室劇場）の公演に出演している。1894 年、《コッペリア *Coppélia / Конпелья*》（1870）のコッペリウス博士として第 2 幕を演じた直後に舞台上で亡くなるまで、帝室劇場の数々の作品でマイム・ダンサーとして活躍した。彼が演じた代表的な役柄には、《くるみ割り人形 *Casse-Noisette / Щелкунчик*》（1892）のドロツセルマイヤー、《せむしの小馬 *Le Petit cheval bossu, ou La Tsar-Demoiselle / Коньке-Горбунке, или Царь-девица*》（1864）のイヴァヌシユカ、《ラ・フィユ・マル・ガルデ》のマルセリーヌ（女装役）、《ファラオの娘》のジョン・ブル役などがある。

²⁹⁶ 十字軍の野営地を舞台にした第 2 幕は、全く舞踊場面を含まず全てマイムで振り付けられていた。ゲストによると、この振付に対し失望を示した観客も一部にはいたが、まじめな観客たちは、振付の出来の良さと舞台装置のすばらしさによってタッソーの詩の最も感動的な部分の一つを具現化されていることを「目の休息であり、心の感動である」と受け止めた。Guest, *Jules Perrot*, pp. 288-292.

広げる挑戦の機会となったが、彼はペローの期待に応え好演した。その2年後、プティパは帝室劇場初演の《ファウスト》で、タイトル・ロールをペローから任される。ファウスト役は、老人と青年の両方を演じ分ける点でも、現実と超自然的世界の両方を行き来する点でも、マイムとダンス・クラシックの両方を必要とする点でも難しい役であったが、プティパはこれも成功させた。舞踊評論家プレシチエーフは《ファウスト》ロシア初演でファウスト役を演じたプティパについて、たぐいまれなまでに役になりきった真の芸術家 *истинный артист* だと称えている²⁹⁷。更にその4年後、オペラ座作品《海賊》の輸入上演でも、ペローはプティパを野性味溢れる海賊の首領コンラッド役に起用している。このファウストとコンラッドは、プティパの当たり役となる。彼は1868年にダンサーを引退する際の演目として、このコンラッド役を選んでいる。

ダンス・キャラクターに特化した起用の減少

これまで検討してきたように（「1-2. 渡露以前」参照）、ナント、ボルドー、シルコ劇場でのプティパの踊りは、ダンス・キャラクターに関して高い評価を受けてきた。プティパ自身も、自身がスペイン舞踊のエキスパートであることを示すエピソードを自伝に盛り込んでいる²⁹⁸。1860年代末から80年代半ばにかけて帝室劇場の花形舞姫を務めたヴァゼム Екатерина Оттовна Вазем（1848～1937）の回想録 *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884* は必ずしもプティパに好意的な筆致ではないのだが、ことプティパのダンス・キャラクターについては「華やかで、エキサイティングで、感情と情緒に溢れている」²⁹⁹と賛辞を惜しまず、プティパが若い日に現地の舞台経験で習得したスペイン舞踊に特に優れていたことを記している。来露直後のプティパは、スペインでの経験を活かしてフレデリックの《パキータ》輸入上演を手伝い、その働きぶりを認めた帝室劇場総局は彼を《パキータ》の演出助手として追認している。こうしたことから、ダンサーとしてのプティパには、ダンス・キャラクターの踊り手としてのイメージが強くまと

²⁹⁷ Плещеев, *Наши балет*, p. 164.

²⁹⁸ プティパ、前掲書、33～35頁。

²⁹⁹ Dance Research 掲載の英訳 “showy, exciting, brimming with temperament and emotion” より訳出。Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 2,” in *Dance Research* 4/1(Spring, 1986): 17. ロシア語原文は「Зато он был превосходен в характерных танцах, декоративен, увлекателен, полон темперамента и выразительности.»である。Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884*, p. 165.

わりついている。

しかしプティパのダンサーとしての活動のピークにあたるペロー時代の出演記録を見る限り（「付録資料集掲載・図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」の「種別」欄参照）、渡露以前に比べ、ダンス・キャラクターのみでの出演は激減している。ペロー時代のプティパの舞台出演は、台本上の登場人物としての起用が大半である。役の振付の一部にダンス・キャラクターが含まれる場合はあったと思われるが、ディヴェルティスマンの中などに挿入的に配置されるソロやパ・ド・ドゥに、ダンス・キャラクターのソリストとして登場した形跡はほとんど見当たらない。プティパの出演記録の中のダンス・キャラクター作品と思われる表題は、むしろペロー時代後半から少しずつ現れ始める、プティパ自身が振り付けた小品の中に散見される。

この理由としては、クシェシンスキー *Феликс Иванович Кшесинский*（1823～1905）が、1853年にワルシャワ歌劇場 *Warszawskie Teatry Rządowe* から帝室劇場に移籍したこと³⁰⁰が作用したと考えられる。彼はダンス・クラシックもキャラクターも踊りこなし、演技力にも優れたワルシャワ歌劇場のプリンシパル・ダンサーで、特にマズルカ³⁰¹の名手であった。帝室劇場入団後は《アルミード》のトルコの太守、《ラ・ヴィヴァンディエール》のハンガリーの役人、《大理石の娘》のモーリタニアの領主といった民族色の強い脇役に起用されている他、ガラ・コンサートやディヴェルティスマンで〈タランテラ〉や〈スペイン舞踊〉等のダンス・キャラクターの単独作品を披露している³⁰²。つまりペローは、高度な

³⁰⁰ 皇帝ニコライ1世はマズルカをとりわけ好み、1851年によるポーランドから優れたマズルカの踊り手男女5名をペテルブルクに招聘した（ポーランドでは1815年にロシア皇帝を君主とするポーランド立憲王国が成立している）。ワルシャワのダンサーたちは、アレクサンドリンスキー劇場で、ポーランドのバレエ《オイツフでの結婚式 *Wesele w Ojcowie*》（1823）や、マズルカ、クラコヴィヤクなどのポーランド舞踊を披露した。怪我のため一足遅れて1853年にこの招聘公演に参加したクシェシンスキーは、招聘公演の終了後もペテルブルクに残り、帝室劇場バレエ団と契約を交わした。彼は1905年に亡くなる直前まで50年以上、帝室劇場の舞台で活躍した。なお《オイツフでの婚礼》はクルピンスキー *Karol Kazimierz Kurpiński*（1785～1857）が作曲した小品バレエ。ペテルブルクでの上演版は、ワルシャワのメートル・ド・バレエとなったフランス人振付家ピオン *Maurice Pioen*（1801～69）が改訂した版で行われたが、この時《農民の婚宴 *Крестьянская свадьба*》と改題されている。クシェシンスキーは、1853年2月12日／露暦1月30日の上演時にクラコヴィヤク（ポーランド舞踊の一種）を付加している。この作品はクシェシンスキーが在籍していることにより帝室劇場のレパートリーとして残り、その後も時折再演されている。大林貴子「ロシア・バレエ史の一側面としての独立したディヴェルティスマン」、『創価大学ロシア・スラヴ論集』第13号、2021年、17～18頁。

³⁰¹ ポーランド舞踊団来露と皇帝の嗜好の影響で、この頃のペテルブルクの社交界ではマズルカが大流行した。Плещеев, *Наши балет*, p. 160. Юрий Алексеевич Бахрушин, *История русского балета* (Москва: Советская Россия, 1965), p. 118.

³⁰² 例えば1854年1月22日／露暦10日のヨハンソンのベネフィスで〈タランテラ〉を、1856年1月31日／露暦19日のイエッラ *Gabriele Yella*（1832～56）のベネフィスでは〈新スペイン舞踊〉を、ディヴェルティスマン内の単独小品として披露している。1858年5月11日／露暦4月29日のクシェシンスキーのベネ

専門性を持ったダンス・キャラクターの踊り手としての役割を、プティパではなくクシエンスキーに与えたのである。

これは裏返すと、ペローがプティパのことを、ソロを受け持つことがあっても決して主役級にはなれないキャラクター専門のダンサーではなく、主役級を担い得るダンサーとして扱っていたことを示している。ペロー時代以降のプティパについて、その卓越したキャラクターの才が語られる場面では、彼がダンス・キャラクター専門のいわゆる「キャラクター・ダンサー」ではなく、ヨハンソンと双璧を成す 1850 年代帝室劇場の筆頭男性ダンサーであったことも思い起こす必要があると言えよう。

1-3-3. サン＝レオン時代 (41 歳～51 歳)

ペローの職務不能状態

1858/59 シーズン開幕直前、ペローは右足の激痛により歩行困難に陥る。医師は、下腿三頭筋のリウマチおよび長年の酷使に起因する踵の関節の故障との診断を下した³⁰³。彼の出演が予定されていた 9 月下旬からの一連の開幕公演は、中止や代役起用となった。その後、マッサージにより症状改善が見られたため、10 月からは舞台と、今シーズンの花形舞姫としてオペラ座から招聘したフェラリス Amalia Ferraris (1828～1904)³⁰⁴のロシア・デビューのために彼の旧作《エオリーヌ》を大幅改定する作業に復帰した。《エオリーヌ》の帝室劇場初演は 11 月 16 日／露暦 4 日に行われ、無事成功を収めたが、フェラリスの《ファウスト》のリハーサル中の 11 月末に、再度、痛みがペローを襲った。このとき、本来ペローの代わりを務める立場のレジスールのマルセル Иван Францевич Марсель (?～1873)³⁰⁵も足を負傷したため、ペローは不調をこらえつつ、マルガレーテ役をフェラリスにコーチ

フィスでは、マイム・ダンサーのストウコルキンと組んで喜劇バレエ《ロベルトとベルトラン *Robert und Bertram / Роберт и Бертрам, или Два вора*》(1841) を上演し、人気を博している。この作品は、二人によってたびたび上演され、長く帝室劇場のレパートリーに残ることとなる。Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том. 1851-1900*, pp. 44-49, pp. 65-66.

³⁰³ Guest, *Jules Perrot*, pp. 315-316.

³⁰⁴ スカラ座バレエ学校出身。ロンドン、ローマ、ウィーンなど欧州各地で成功をおさめた後、1856 年にオペラ座にデビューしている。

³⁰⁵ マルセルは 1823 年に帝室劇場バレエ団に入団、1834 年から 1873 年に亡くなるまでレジスールとして歴代メートル・ド・バレエと協働する。この 1858 年の《ファウスト》での怪我をきっかけに、現役ダンサーとしては引退することになった。Плещеев, *Наши балет*, p. 183, pp. 225-226.

したが、長年の彼の持ち役メフィストフェレスは若手ダンサー、ボグダーノフに委ねた。

その後もペローの足は回復せず、メートル・ド・バレエとしての職務遂行ができない状態に陥る³⁰⁶。しかしペローの病がリウマチによる歩行困難で生命にかかわるものではなかったことと、この年の春にペローの3年期限の契約が更新された³⁰⁷ばかりであったことから、劇場総局はペローの回復を待つ方針を取り、数年前から少しずつ振付創作を始めていたプティパにペローの代わりを委ねた。プティパはダンサーとしての仕事もこなしつつ、事実上のメートル・ド・バレエとしての職務も引き受けることになった（この時のプティパの創作活動については、第2章で検討を行う）。

サン＝レオン、メートル・ド・バレエに着任

1958/59 シーズン終了後も、ペローの足は回復しなかった³⁰⁸。翌シーズン開始にあたり、総局はペローを首席メートル・ド・バレエの座に残したまま、1859年9月13日／露暦1日

³⁰⁶ 帝室劇場でのペローの業績には、この時だけでなく、1851/52 シーズンにも全くの空白期間がある。この原因を示す資料は長らく見つかっておらず、ゲストもメイスナーも、空白期間の存在に言及し、理由の明言は避けている。ただ、ペローの代わりにこのシーズンのメートル・ド・バレエを務めたマジリエは、帝室劇場総局からの依頼を受けたとき、振付中だったオペラ座のために新作《ヴェール＝ヴェール *Vert-Vert*》(1851)の仕上げをサン＝レオンに託してペテルブルクへと向かっている。緊急時を思わせるマジリエのこの対応ぶりゆえに、研究者の間では長らく、ペローの急病が怪我のためだったのではないかと考えられてきた。しかし、フェドルチェンコはロシアでの資料調査をもとに2020年に発表した論考の中で、ペローが1851/52シーズンのギャランティの大幅増額を要求したため、立腹したニコライ1世が他の振付家を探すよう総局に命じたということを明らかにしている。その結果、総局から招聘を受けたマジリエは、このシーズンに《ゲントの美少女》と《ヴェール＝ヴェール》を輸入上演した他、既に帝室劇場のレパートリーとなっている自作——《パキータ》、《大騒ぎ》、《サタネラ（恋する悪魔）》——を整えることを行った。契約が1シーズン限りだったのは、マジリエ側がフランスへの帰還を希望したためであったという。Плещеев, *Наши балет*, p. 161. Guest, *Jules Perrot*, p. 261. Meisner, *op. cit.*, p. 65. Ольга Анатольевна Федорченко, “Жозеф Мазилье в Петербурге (1851–1852): новые документы и факты,” in *Временник Зубовского института* 26/5 (2020): 39-44.

³⁰⁷ ペローの契約は1年更新であったが、彼は1850年にコール・ド・バレエのダンサー、キャピトリーヌ・サンコフスカヤ Капитолина Самовская (Воробьевская) (1829～1909)と結婚し、翌年5月に長女が生まれていた。彼はこれを理由として契約を3年更新することを願い出していた。ゲストは、彼が1851年12月から1855年3月までの契約を獲得したと述べている。この結婚に基づく契約期間延長と、新作《女の闘い》の台本をめぐる皇帝官房第三部との衝突（後述の「2-1-4. クリミア戦争の影響：ペローの活動と帝室劇場の動向」参照）、更に上述のフェドルチェンコ(2020)が明らかにしたギャランティ増額交渉が一時暗礁に乗り上げたことが複合的に働いた結果が、1851/52シーズンのペローの実績の空白期間の真相であろう。Guest, *Jules Perrot*, p. 260. Ольга Анатольевна Федорченко, “Русская жена Жюль Перро: кто она?” in *Временник Зубовского института* 28/2 (2022): 16-23. Idem, “Жозеф Мазилье в Петербурге (1851–1852): новые документы и факты,” in *Временник Зубовского института* 26/5 (2020): 39

³⁰⁸ ペローは1859年夏のオフシーズン中に治療のためフランスに帰国し、11月にペテルブルクに帰還している。

付で、新たにサン＝レオンを客演メートル・ド・バレエとして招聘した³⁰⁹。今シーズンの新しい花形舞姫として、フェラリスと並ぶオペラ座の花形舞姫だったロザティ Carolina Rosati (1826-1905) ³¹⁰も来露した。

サン＝レオンは着任後すぐの9月25日／露暦13日に、マジリエ振付のオペラ座制作作品《ジョヴィータ *Jovita, or Les boucaniers mexicains / Жовита, или Мексиканские разбойники*》(1853)の帝室劇場初演を実施する。メキシコを舞台にしたこの作品で、プティパは、海賊の首領役を踊った。タイトル・ロールはロザティが演じ、その恋人役にはヨハンソンが起用されている。

サン＝レオンはその後、自身の旧作《サルタレッロ *Saltarello, ou o maniaco po la danca / Сальтарелло, или Страсть к танцам*》(1854) ³¹¹と《パクレット *Pâquerette / Пакеретта*》(1851) ³¹²の輸入上演、更に帝室劇場のために《グラツィエツラ *Graziella ou La querelle amoureuse / Грациелла, или Споры влюбленных*》の創作と、ペテルブルクの観客にとって目新しい作品を次々と持ち込んだ。しかしこれら3作でのプティパの起用はなく、男性主役はサン＝レオン本人やヨハンソンが務めた。《ジョヴィータ》以外の1859/60シーズンのプティパの出演は、《ラ・ペリ》や《海賊》、《ガゼルダ》などペロー時代から上演が続く旧作と、職務不能のペローに代わり昨シーズンから今シーズンにかけて創作したプティパ自

³⁰⁹ サン＝レオンは、元オペラ座ダンサーでシュツットガルトのメートル・ド・バレエを務めていた父から舞踊教育を受け、1838年(17歳)にモネ劇場でデビューした。その後はミラノとウィーンを経て、ペロー時代のハー・マジェスティーズ劇場の男性主役級ダンサーとして活躍する。回転と跳躍に優れた技巧派ダンサーであった。彼は、ウィーンで出会ったチェリートと結婚(入籍は1845年)したため、舞踊キャリアの早い時期から彼女のための振付創作を開始している。その後、1847年に夫婦でオペラ座に移籍。オペラ座ではマジリエと並ぶメートル・ド・バレエ兼ダンサーとして活動したが、チェリートとの離婚(1851年)後は契約更新をせずオペラ座を去り(1853年)、パリのリリック座 *Théâtre Lyrique* やリスボンのサン・カルロス国立劇場 *Teatro Nacional de São Carlos* でメートル・ド・バレエを務めた。サン・カルロス劇場では、ペロー時代に短期間帝室劇場の花形舞姫を務めたフルーリと出会い(事実婚により)再婚しているが、劇場の経営悪化によりギャランティの未払いが発生したことに抗議してダンサーたちと共にストライキを起こしたことで投獄され、フランス政府の働きかけにより釈放されている。その後は、フルーリと共に欧州各地を巡業していた。彼は幼少期からパガニーニ *Niccolò Paganini* (1782～1840) に師事したヴァイオリンの名手でもあり、《悪魔のヴァイオリン *Violon du diable*》(1849) や《サルタレッロ *Saltarello, ou o maniaco po la danca*》(1854) では、舞台上のみならずヴァイオリン演奏を行う振付を行っている。

³¹⁰ スカラ座バレエ学校出身のイタリア人ダンサー。1841年に主役級ダンサーとしてローマのアポロ劇場 *Teatro Apollo* でデビュー後、トリエステ、パルマ、ミラノを経て1847～49年にハー・マジェスティーズ劇場、1853～59年にオペラ座の花形舞姫となる。マジリエ振付作品《海賊》、《マルコ・スパーダ》初演で主役を務めている。快活でマイム表現を得意とし、ポアント技法の精密さには定評があった。クレインおよびマックレル、前掲書、600頁。

³¹¹ サン＝レオンがリスボンのサン・カルロス国立劇場のメートル・ド・バレエ時代に創作した作品である。

³¹² サン＝レオンがマジリエと並立してオペラ座のメートル・ド・バレエを務めていた時代に創作した作品である。

身の作品が中心となった。

1859/60 シーズン中、ペローの足は回復しなかった³¹³。オフシーズンの5月にフランスに帰国したまま新シーズンが始まってペテルブルクに戻ることもできないペローに対し、帝室劇場総局は、1860年12月5日／露暦11月23日付でギャランティの支払いを停止する。これにより、帝室劇場の首席メートル・ド・バレエは、名実ともにサン＝レオンとなった。

サン＝レオンは1860/61 シーズンも、《セヴィリアの真珠 *La perle de Séville* / *Марикита, севильская жемчужина*》(1856)³¹⁴、《メテオラ *Météora, ou Les étoiles de Grandville* / *Метеора*》(1856)と、自身の旧作を精力的に輸入上演する。プティパは《セヴィリアの真珠》で、主人公の兄にあたるロマ族の頭目役を踊った。しかしサン＝レオンがプティパを起用したのは、《ジョヴィータ》と《セヴィリアの真珠》の2作限りであった。この2作は揃って不人気で、翌シーズン以降の再演は行われなかった³¹⁵。したがってダンサーとしてのプティパがサン＝レオンと対峙したのは、1860/61 シーズンが最後となる。

プティパがサン＝レオンからあてがわれたのは、海賊やロマの頭目という野性味のある役柄である。両作品の地理設定から判断して、踊りにはスペイン舞踊の見せ場が含まれていたと推測されるため、この配役は適材適所であったとは言える。だが、結局のところ、サン＝レオンは自分の作品の中では、プティパを主役級ではなく、キャラクター・ダンサーとして遇したのである。

ダンサーとしてはひと世代上だったペローの場合と異なり、サン＝レオンは40歳前後、つまりプティパやヨハンソンと同世代であった（プティパの3歳年下、ヨハンソンの4歳年下）。サン＝レオン自身がまだダンサーとして、ペローのメフィストフェレス役のようなマイム役ではなく、踊りの見せ場の多い役柄にもまだ十分対応できる状態であった。これはプティパにとって、主役級を担い得るダンサー、それも強力なテクニックと欧州各地のバレエ団で多彩な経験を持つ人物が、もう一人バレエ団に加わったことを意味している。その結果、3人の中ではダンス・クラシックの技量に卓越したところのないプティパを、サン＝レオンが主役級に起用しなくなったのは、致し方ない流れだったと言える。

³¹³ ペローは1859/60 シーズン中、メートル・ド・バレエとしての職務を一切果たせないまま、1860年5月21日／露暦9日、帰国のためペテルブルクを出発している。

³¹⁴ サン＝レオンがリスボンのサン・カルロス国立劇場のメートル・ド・バレエ時代に創作した作品で、《マリキータ *Marikita, ou La perle de Séville*》という表題で呼ばれることもある。

³¹⁵ 1868年1月26日／露暦14日のヨハンソンのベネフィスで、両作品からパ・ド・ドゥやスペイン舞踊の抜粋上演があったが、作品としての上演はこの1860/61 シーズンが最後となった。Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том. 1851-1900*, pp. 132-133.

但しサン＝レオンは、来露から 3 週間後の《エスメラルダ》で圧倒的な人気を獲得できたペローとは異なり、最初の着任から 6 年後の《せむしの小馬》まで、大きな成功作を出すことができなかった。そのためサン＝レオン体制になっても、シーズン演目としては依然ペローが手掛けた《海賊》や《ファウスト》が取り上げられ続け、プティパはそちらで引き続き主役を演じていた（「付録資料集掲載・図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」参照）。

ダンサーから振付家へ

とは言うものの、「付録資料集掲載・図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」が示す通り、1860 年代のプティパがダンサーとして舞台に出演する頻度は、1850 年代に比べると大いに減少している。それと反比例するかのよう、プティパの振付家としての仕事量は増加していく。自分のベネフィスを利用して新作小品の上演を行い、1861/62 シーズン終了後には自作を携えてリガ、ベルリン、オペラ座で公演を行っている（こうした活動については第 2 章で詳述する）。そして 1862 年には、彼にとっては初めての招聘花形舞姫を主役に据えた大規模作品《ファラオの娘 *La fille du pharaon* / *Дочь фараона*》の大成功によって、サン＝レオンの次席ではあるものの正式にメートル・ド・バレエとして任じられる。これ以後、名実ともに振付家となったプティパは、ファウスト博士や《ラ・ヴィヴァンディエール》の郵便配達夫（男性主役）などの持ち役をレフ・イワノフやボグダーノフに委ねることも増え³¹⁶、その分のエネルギーを振付創作に注ぎ込んでいく。

1869 年 5 月 16 日／露暦 4 日、プティパは 51 歳でダンサーとしての引退公演を行った。彼が選んだ演目は、《海賊》であった。

³¹⁶ ファウスト博士役に関しては、1863 年 2 月 22 日／露暦 10 日の抜粋上演以降、レフ・イワノフに委ねている。1867 年 11 月 14 日／露暦 2 日には、振付家としてのプティパが作品自体に手を加えた改訂版が上演されたが、この時のファウスト博士役にも、プティパはレフ・イワノフを起用している。《ラ・ヴィヴァンディエール》はサン＝レオンの初期作品（チェリートとの共作として扱われることもある）であるが、帝室劇場での初演は 1855 年にペローの手によって行われ、主役カップルはチェリートとプティパが演じた。以後この作品は、小品ではあるがゆえにベネフィスやバレエ・コンサートでしばしば取り上げられ、そのたびにプティパが男性主役を踊ってきたが、1863 年 5 月 2 日／露暦 4 月 21 日の公演からは、ボグダーノフが起用されている。Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том. 1851-1900*, p. 101, pp. 130-131.

1-3-4. 帝室劇場における「ダンサーとしてのプティパ」に関する考察

オペラ座作品への対応力を期待されての雇用

ダンサーとしてのプティパは、帝室劇場で 1849 年から 69 年まで 20 年間で、第一舞踊手兼マイム・ダンサーとして過ごした。しかし既に述べたように（「1-3-3. サン＝レオン時代」参照）、後半の 10 年はダンサーとしての活動よりも振付家としての活動へと力点が移行したため、実質的には前半の 10 年が、プティパのダンサー時代だったと見ることができる。

この前半の 10 年のうち、最初の 1 年のメートル・ド・バレエはティテュスであった。1836 年からのティテュスの首席メートル・ド・バレエ時代は、《ラ・シルフィード》、《後宮の反乱》、《杖をついた悪魔》、《ジゼル》、《ラ・ペリ》といった七月王政期前半から中盤のオペラ座の人気作の輸入上演が行われた時期である。更に 1838 年からの 4 年間は、客演振付家としてマリー・タリオーニと共に来露したフィリッポ・タリオーニによって、帝室劇場制作のロマンティック・バレエが生み出された期間³¹⁷となっている。タリオーニ父子がロシアを去った後は、1848 年のファニー・エルスラーとペローの来露によって再び帝室劇場制作のロマンティック・バレエが生み出されていくことになる。だがフィリッポ・タリオーニとペローのはざまとなった 5 年間は、ティテュスの新作では観客の人気を得ることができず、もっぱらオペラ座作品とフィリッポ・タリオーニ作品の再演を中心に上演がなされていた³¹⁸。

プティパと帝室劇場の契約は、この新作創作力旺盛な振付家不在による 5 年間の沈滞期間の最後の年から始まっている。プティパの雇用の直接のきっかけは、帝室劇場がフランス人の第一舞踊手グレドリュウの代わりとなる人物を必要としていたことにあるが、この

³¹⁷ 来露 1 年目の 1837/38 シーズンには《ラ・シルフィード》、《ドナウの娘》、《神とバヤデール》、《悪魔ロベール》より〈修道院の場〉など、マリー・タリオーニの代表作を上演している。2 シーズン目以降は、《ジターナ *La gitana / Гитана, испанская цыганка*》(1838)、《ミランダ *Миранда, или Кораблекрушение*》(1838)、《クレオール *Креолка*》(1839)、《影》、《魔女の湖 *Озеро волшебниц*》(1839)、《海賊 *Морской разбойник*》(1840)、《アグラヤ *Аглая, ou L'élève de l'atour / Аглая, воспитанница Амура*》(1841) (1820 年代に創作した作品の改訂版)、《ダヤ *Дая, или Португальцы в Индии*》(1841)、《ヘルサ *Герта, или Царица эльфрид*》(1841) と、1 シーズン 2 作のペースで新作を創作している。

³¹⁸ 例えばプティパの着任直前の 1846/47 シーズンの帝室劇場の主要演目は、このシーズン限りしか上演されなかったティテュスの新作《タリスマン *Талисман и танцовщица*》(1847) と、《ラ・シルフィード》(1846 年 9 月 28 日/露暦 16 日上演)、《大騒ぎ》および《ラ・ペリ》(共に 1847 年 4 月 23 日/露暦 11 日上演)であった。《タリスマン》以外は全てオペラ座制作作品である。Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том. 1851-1900*, p. 101, pp. 291-292.

頃の帝室劇場の上演傾向から判断して、劇場側はオペラ座作品の経験豊富なダンサーを欲していたことがうかがえる。プティパは、オペラ座での舞踊経験こそなかったものの、オペラ座の有名作品のほとんどを経験しており（「論文内掲載・図表 4 渡露以前のプティパの舞踊レパートリー」参照）、かつ兄リュシアンを通じてオペラ座との太いパイプも有していた。プティパの契約交渉と並行して、翌シーズンの《パキータ》の輸入上演交渉も進められ、これへのプティパの起用も織り込まれていた。つまりプティパの雇用は、既に帝室劇場のレパートリーとなっているオペラ座作品に対応できる即戦力と、今後オペラ座の人気作を輸入する際の便宜を期待されていたことであった。

図表 4 渡露以前のプティパの舞踊レパートリー

(作成・高島登美枝)

※プティパの踊った《ラ・フィユ・マル・ガルデ》は、時期的に考えてドーベルヴァールによる初演版ではなくオーメール改訂版と思われるため、過渡期に分類した

時代	バレエ・ダクシオン	過渡期	ロマンティック			
劇場	オペラ座		ロンドン	パリの二流劇場	その他	
作品	ダンス狂	ラ・フィユ・マル・ガルデ※	ラ・シルフィード	オンディーヌ	粉屋たち	ブルチネッラの魔法
	サンドリヨン	眠れる森の美女	ナタリー	エスメラルダ	ジョッコ	羊の足
	ヴェネツィアの謝肉祭		杖をついた悪魔	曙	マルコ・ボンバ	地獄の娘フォルファセッラ
	ブシケー		ラ・ジブシー		6人の無邪気者	
			タランテラ			
			恋する悪魔			
			ジゼル			
			ゲントの美少女			
		ラ・ペリ				

雇用1年目のプティパは《パキータ》の他、《ジゼル》、《ラ・ペリ》、《ドナウの娘》などを踊り、この期待に応えた。更にティテュスが輸入し残していた³¹⁹オペラ座の人気作品《恋する悪魔》を《サタネラ》と改題して帝室劇場に持ち込み、ペテルブルクにタリオニ父娘以来の活況をもたらしている。プティパにとってこの1年の成果は、これまでに積み上げたレパートリーと舞踊経験、家族の繋がり目に見える形での結実であった。彼は、自分の舞踊キャリアが劇場から必要とされ、それに応える貢献を果たしたことで、帝室劇場内における存在感の強まりと舞踊家としての自信を深めたのではないだろうか。

ペロー来露による帝室劇場の上演演目の変化

ところが翌シーズン、ペロー来露をきっかけに帝室劇場バレエの流れは大きく方向転換

³¹⁹ 「付録資料集掲載・図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の、各作品の初演年と最終上演年が示す通り、オペラ座制作作品は必ずしも人気作品ばかりではない。当時のオペラ座の慣習では、各作品は花形舞姫と結び付けられており、花形舞姫の交代による上演途絶はしばしば発生している。したがって花形舞姫の交代を越えて上演が継続する作品は大いに人気のあった作品、その花形舞姫在職中に反復上演されている作品はある程度の人気作という判断ができる。更に欧州の他劇場への輸出状況も、人気の判断材料となる。こうした点を考慮すると、七月王政期作品で人気の高かった作品としては《ラ・シルフィード》、《杖をついた悪魔》、《ラ・ジブシー》、《恋する悪魔》、《ジゼル》、《パキータ》、《大騒ぎ》などを挙げる事ができよう。

することになる。ペローは、オペラ座作品に匹敵する人気作品を多数生み出していた。ティテュスはこれまでペロー作品を一作も輸入しておらず、ペテルブルクの観客は西欧で話題となったペローの人気作を未だ目にしていなかった。

ペローの来露は、ファニー・エルスラーの電撃的な来露を引き金に皇帝直々のトップダウンによって決定されたものであり、あらかじめ決まっていた 1848/49 シーズンの演目を開幕直前に全て覆すことになった（「1-3-1. ティテュス時代末期」参照）。ペローはこの時点でオペラ座への客演契約を抱えていたことから判断して、この状況の急変はペローにとっても計算外のことであったと思われるが、彼はこの流れに乗るという選択をした。帝室劇場の長いオフシーズン期間を活用して、オペラ座との契約と両立させる形で帝室劇場との契約を締結させ、実質的には 1848/49 シーズンの半分の期間のみのペテルブルク滞在で、旧作《エスメラルダ》と《カタリナ》の輸入上演を成し遂げている。《エスメラルダ》は原作であるユゴー Victor-Marie Hugo (1802~85) の小説『ノートル・ダム・ド・パリ *Notre-Dame de Paris*』（1831）が当時のロシアでは危険図書として扱われていた点³²⁰、《カタリナ》はタイトル・ロールこそ女性だが筋立ては山賊団に身を投じた画家ローザ *Salvator Rosa* (1615~73) の冒険譚である点で、オペラ座作品やフィリッポ・タリオニ作品にはない、強いインパクトを帝室劇場の観客層に与えた。両作品は大いに人気を博し、翌シーズン以降も再演を重ねていく。この成功により、ティテュスの後任がペローとなることは決定的となった。

ファニー・エルスラー以後、グリジ、チェリート、フェラリスと、ペロー時代はオペラ座の花形舞姫たちが次々と帝室劇場に招かれた時代でもあった。そのため、ペローはその時々花形舞姫のレパートリーに合わせて適宜オペラ座作品の輸入を行っている。しかし彼はこれまでに人気作を多数生み出してきた振付家であり、帝室劇場のために新作創作を行う力も十分残っていた。したがってペロー時代の帝室劇場は、オペラ座作品よりもペロー作品が上演演目の中心を占めることとなった。約 20 年間、オペラ座作品とフィリッポ・タリオニ作品が中心だった帝室劇場の上演演目は、ペローの着任によって新たな傾向へ

³²⁰ ニコライ 1 世治世下では、ユゴーの原作自体がツアーリズム体制にとって好ましからざる図書だと見做されており、パレエにせよオペラにせよ演劇にせよ、その舞台化に対して皇帝官房第三部 *Третье отделение Собственной*（デカブリストの乱後ニコライ 1 世が設立した政治秘密警察組織）は神経を尖らせていた。だがペローのパレエは、ロンドン版で既に、フェビュスの人物像を放蕩貴族ではなく高貴な性格に書き換え、結末も幸福なものへと改編していたため、上演許可が下りた。但し帝室劇場上演にあたり、パリの群衆の注目の中エスメラルダ処刑が行われんとする終幕は、群衆によるモブシーンを割愛する形に変更されている。Yury Slonimsky, “Jules Perrot,” translated by Anatole Chujoy, in *Dance Index* (edited by Lincoln Kirstein) 4/12 (December, 1945): 223.

と方向転換することになったのである。

ペロー作品の舞踊経験によるプティパの芸幅の広がり

プティパにとってこの方向転換は、これまで培ったレパートリーの大半が活かされなくなることを意味していた。しかし既に述べたように（「1-3-2. ペロー時代」参照）、ペローはプティパの高い演技力に目を留め、自作の男性主役や重要な脇役に積極的に起用を行った。

オペラ座作品は、民営化後の初代総裁ヴェロンの集客戦略を踏襲して、花形舞姫の魅力を前面に押し出す筋立てになっており、ヒロイン以外の登場人物は類型的で、その人物造型にはさほど重点が置かれていない³²¹。これに対しペロー作品では、ヒロインの相手役となる主役男性はもとより、《カタリナ》の山賊の首領ディアヴォリーノや《ファウスト》のメフィストフェレスに見られるように、脇役に至るまで強烈な個性と存在感が備わっている。

プティパは、複雑な心理表現が求められるファウスト役や、専制君主と漁色家の二面性の表現が必要な《女の闘い》のミツィスラス役など、渡露以前にレパートリーとしてきたオペラ座作品には見られなかった役柄に次々と起用された。こうした経験の積み重ねは、もともと才能豊かであったプティパの演技力に更なる磨きをかける機会となり、彼に芸幅の広がりをもたらしたものと思われる。

1-4. ダンサーとしてのプティパと二つのロマンティック・スタイル

第1章の締めくくりである本節では、ダンサーとしてのプティパが、同時代に欧州中に広まっていたロマンティック・スタイルからいかなる影響を受けたのかを考察する。ダン

³²¹ アメリカの舞踊学研究者スミスは、作家ゴージェが《妖精の名付け子》についての舞踊評論中、ヒロインと結ばれる王子役のリュシアン・プティパをオペラにおける「テノール」に、ヒロインに思いを寄せ続ける乳兄弟役のペローを「バス・ブッフオ」になぞらえていることを引き合いに出しながら、七月王政期オペラ座で上演されたオペラ作品に見られる声種と役柄の類型的な相関関係が、バレエ作品の男性登場人物の特徴に相通じるところがあることを指摘している。Marian Smith, “The Disappearing Danseur,” in *Cambridge Opera Journal* 19/ 1 (2007): 47-57.

サーとしてのプティパの本格的な活動期は、父の膝下を離れて独り立ちしたナント時代から、渡露後活動の中心が振付創作へと移行する前のペロー時代まで、すなわち 1839 年から 1858 年、21 歳から 40 歳ごろまでである。

この時期のオペラ座は、1820 年代にパリの二流劇場に芽生えたロマンティック・スタイルをオペラ座に持ち込む役割を果たしたコラーリとフィリッポ・タリオニの体制から、マジリエの体制³²²へと中心的振付家が移行している。それと並行して、ハー・マジエスティーズ劇場、スカラ座、ロシア帝室劇場というオペラ座以外の劇場で、ペローが旺盛な創作力を発揮した時期にもあたる。

1-4-1. プティパが経験した二世代・二タイプのロマンティック・スタイル

ロマンティック・スタイルの世代の推移

コラーリや F. タリオニは、バレエ・ダクシオン時代のただ中に舞踊教育を受け、欧州諸都市の劇場やパリの二流劇場で舞踊家としての活動を行う中で、当時の新しい芸術潮流であるロマン主義に直面し、その影響を作品に反映させてきた世代にあたる。いわばロマンティック・スタイルを開拓者した「第一世代」と見ることができる。

これに対しプティパの現役ダンサー時代にちょうどメートル・ド・バレエとして作品創造を行っていたマジリエやペローは、1820 年代後半のポルト・サン＝マルタン座と 1830 年代のオペラ座でコラーリや F. タリオニ作品を踊ってきた舞踊家であるから、第一世代が切り開いたロマンティック・スタイルを受け継ぎつつ更に発展させた「第二世代」にあたりと位置づけることができる。プティパは父の教育とフランスの地方劇場時代を通して第一世代の作品を経験し、シルコ劇場と帝室劇場で第二世代の作品を経験したことになる。

³²² マジリエと共に 1840 年代後半から 1850 年代初頭にかけてオペラ座のメートル・ド・バレエを務めたのが、サン＝レオンである。しかし彼は 1851 年の妻チェリートとの離婚を機に 1853 年にいったんオペラ座を離れてリスボンをはじめとする欧州各地の劇場に客演した後、1860 年代に帝室劇場と兼務する形で再びオペラ座に返り咲いている。したがってサン＝レオンは、第二世代から創作活動を開始していたものの、モンプレジールやポール・タリオニ Paul Nikolaus (Paolo Nikola) Taglioni (1808～84) (フィリッポの息子、マリーの弟)らと共に、1850～60 年代に活動期最盛期を迎えたロマンティック・スタイルの第三世代にあたりと見るのが適切であろう。

オペラ座の慣習から外れることで生まれた「ペロー型ロマンティック・スタイル」

第一世代の主要作品は1830年代のオペラ座から生み出された。これに対し、1840～50年代にあたる第二世代の創作の舞台は、オペラ座拠点のマジリエとオペラ座以外で活躍したペローが並び立つことにより、パリー極集中³²³から欧州各地へと広がりを見せ始める³²⁴。

オペラ座バレエには、プロの劇作家による台本制作や、深刻な悲劇や重厚長大な筋の回避、花形舞姫中心の台本・振付といった民営化初代総裁ヴェロンが定めた集客戦略が、1840年代以降も不文律的な慣習となって息づいていた。しかしペローの活躍した劇場にはそういった制約はなかったため、ペローはみずからの創造性の赴くまま自由な創作が可能であった。結果的にペロー作品は、第一世代・第二世代のオペラ座作品との共通点と共に、オペラ座のロマンティック・スタイルには見られない「ペロー型ロマンティック・スタイル」とでも呼ぶべき独自の特徴をも備えることとなった。ペロー型ロマンティック・スタイルの特徴やオペラ座のそれとの異同は、プティパの創作スタイルを考察する上で重要な観点となるので、次項（「1-4-2. ペロー型ロマンティック・スタイルの特徴」）であらためて検討を行うこととする。

二つの型を同時経験することになった帝室劇場とプティパ

このオペラ座型ロマンティック・スタイルとペロー型ロマンティック・スタイルの差異を実に直截な形で味わうことになったのが、プティパの移籍直後のペテルブルク帝室劇場であった。ティテュス時代の20年間、輸入上演と招聘ダンサーにより第一世代・第二世代のオペラ座の足跡をひたすら追いかける形で運営されてきた帝室劇場が、ペローを迎えることにより新たな局面を迎えることになったのは、「1-3-4. 帝室劇場における「ダンサーと

³²³ ロマンティック・スタイル第一世代の振付家には、デンマーク王立劇場のメートル・ド・バレエ、ブルノンヴィルの名を挙げることできる。オーギュスト・ブルノンヴィルは、デンマーク王立劇場のメートル・ド・バレエを務めた父からバレエの手ほどきを受けた後、10代後半をパリのヴェストリスの門下に学び、3年ほどオペラ座で踊った後、1830年に帰国し、以後同劇場を拠点に60作あまりのバレエを創作している（最後の作品は1879年）。しかしオペラ座作品と違い、欧州諸劇場に輸出されることはほとんどなかったため、欧州バレエ界への影響力は薄かった。第一世代ではオペラ座のロマンティック・スタイルの影響力が圧倒的に強かったと言える。

³²⁴ 第三世代の活躍の舞台は、モンプレジールはイタリア、ポール・タリオニはウィーンやベルリン、サン＝レオンはパリとリスボン、ペテルブルク、モスクワと第二世代よりも更に広がりを見せることになる。

してのプティパ」に関する考察」で言及した通りである。ペロー作品がシーズン演目に加わることにより、フィリッポ・タリオーニが去った後旧作再演に終始することで陥っていたマンネリ状態は打破された。以前からのオペラ座作品のうち時代に合わない筋立てや観客の飽きが生じている作品は、ペロー作品の導入より淘汰されていった。またペローは自作の上演だけでなく、花形舞姫の交代に合わせて彼女らがオペラ座で踊った作品を輸入することも行ったので、第一世代オペラ座作品から第二世代オペラ座作品への移行もスムーズに行われた。

プティパもまた、シルコ劇場でマジリエやペローの最初期作品を体験した上、駆け落ち後滞在していたパリで兄の主演するオペラ座の最新作にも接することで、第一世代・第二世代のオペラ座作品をレパトリーとしていた。30代の彼は、更に帝室劇場で直接ペローの下で踊ることにより、旬のオペラ座作品とペロー作品の両方を同時に経験することになった。ペローがオペラ座のメートル・ド・バレエとならなかったことで、かえって独自の境地に到達し得たのと同じく、プティパもまたオペラ座に雇用されなかったことで、第一世代のロマンティック・スタイルから発展的に分岐したオペラ座型とペロー型双方のロマンティック・スタイルを、帝室劇場においてリアルタイムで体験することになったのである³²⁵。

ダンサーとしてのプティパは、父からの英才教育と雇用先劇場のレパトリーを通じて、舞踊史上盛期ロマンティック・バレエとされる第一世代・第二世代の人気作品を次々と経験し、更に第二世代の担い手の一人であるペローから直接指導を受ける立場に10年近く留まっていた。プティパの創作活動が本格化するのにはペローが足の不調によりメートル・ド・バレエとしての職務遂行が不可能になった1858/59シーズン以降であるから、振付家としてのプティパの創作は、まさしくダンサー時代の経験の上に築かれていったものだと

³²⁵ プティパとやや似た舞踊経験を持つダンサーには、20代にハー・マジェスティーズ劇場でペロー作品の男性主役を多数経験したサン＝レオンがいる。しかしサン＝レオンの場合は、ダンサーとしての活動と並行して、20代前半からハー・マジェスティーズ劇場や欧州各地の劇場で創作活動も始め、22歳の作品《ラ・ヴィヴァンディエール》で欧州バレエ界から注目を集めた点が、プティパとは全く異なっている（「0-1-4. 仮説：ロマン主義の同時代人」参照）。舞踊能力が非常に高かったサン＝レオンにとっては、オペラ座作品もペロー作品も容易に踊りこなせるものであった。だからこそ彼は、それら既存の作品を超えて自分独自の世界観を表現する舞踊を求めて、早い段階から創作活動を始めたのであろう。プティパもまた、年齢上は20代前半（ナント時代）から小品を創作している点ではサン＝レオンと同じであるが、この時のプティパの舞踊力も舞踊経験もサン＝レオンに比べて低く、その創作も欧州バレエ界に向かって放たれた本格的な作品というよりは、ナントのバレエ団のダンサーのための創作という域を超えてはいない。またサン＝レオンの場合は、創作活動のスタート段階から、彼と同じく高い舞踊能力を有していたチェリートという「ミュージズ」に巡り合っていた点でも、プティパとは大きく異なっている。サン＝レオンは、ペローのダンサーではあっても創作上は最初から自分独自の路線を志向しており、また実際にそれが可能な才能と環境に恵まれていたのだと言える。

言える。

従来のプティパ研究では、ペロー時代がすっぽりと抜け落ちた自伝の記述の影響もあり、プティパの舞踊経験への考察は看過されてきた。だが、プティパは本来一人の舞踊人であり、ダンサー時代の経験と無関係に彼の作品創造がなされたと考えることには無理がある。むしろ彼のこのロマンティック・スタイルの名作の豊富な舞踊経験には、彼の振付創作活動を考察する上での重要なヒントが多数含まれていると考えられる。本研究では、この第1章を通じて明らかにしてきたロマンティック・スタイルのダンサーとしてのプティパ像を土台としながら、第2・第3章で彼の振付創作活動を検討し、従来のプティパ観についての再考を行うこととする。

1-4-2. ペロー型ロマンティック・スタイルの特徴

七月王政期オペラ座バレエがロマンティック・スタイルを生み出した経緯と、1830年代の二大花形舞姫の芸風を反映したその特徴については、「0-4. ロマンティック・バレエについて」で言及した通りである。このオペラ座のロマンティック・スタイルは、作品の輸出を通じて欧米諸都市の劇場に浸透していった。その中には、デンマーク王立劇場のメートル・ド・バレエ、オーギュスト・ブルノンヴィル August Bournonville (1805~79)³²⁶や、ナポリのサン・カルロ劇場の Il Teatro di San Carlo の「終身振付家 coreografo a vita」サルヴァトーレ・タリオーニ Salvatore Taglioni (1789~1868)³²⁷のように、オペラ座作品を受容するだけでなく、その影響を消化して独自の特徴を備えたロマンティック・スタイル作品を次々と生み出す力を持った振付家を擁する劇場もあった。本項では、そうした振付家の中

³²⁶ ブルノンヴィルの作品は、夢幻的な場面を取り扱ってはいいても、遠い世界への憧憬よりも現世肯定的な描き方がなされたものが多い。また北欧伝承に基づくナショナルな題材も積極的に取り上げており、フランスを舞台にした作品に乏しいオペラ座型ロマンティック・スタイルとは、この点でも一線を画している。Anne Middelboe Christensen, “Deadly sylphs and descent mermaids: the women in Danish romantic world of August Bournonville,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 126-137. 鈴木晶、『バレエ誕生』、277~299頁。

³²⁷ フィリッポ・タリオーニの弟（つまりマリー・タリオーニの叔父）。パリで舞踊教育を受けた後（クーロン門下）、サン・カルロ劇場を拠点に振付家として150以上の作品を創作した（最後の作品は1865年）。彼の作品は、異国趣味を好む点はパリと共通していたが、歴史や神話を題材とする点、ロマン主義が恋愛と冒険という形で表現されている点、4~5幕構成の大作も多い点で、オペラ座型とは異なるタイプのロマンティック・スタイルであった。Lavinia Cavalletti, “Salvatore Taglioni, King of Naples,” in *Rethinking the Sylph New Perspectives on the Romantic Ballet*, edited by Lynn Garafola, Hanover and London: Wesleyan University Press, 1997, pp. 181-196. 鈴木晶、『バレエ誕生』、306-310頁。

からプティパに強い影響を及ぼすことになったペローを取り上げ³²⁸、オペラ座のロマンティック・スタイルとの共通点と相違点について検討を加える。

ペローの半生

はじめに、帝室劇場に至るまでのペローの舞踊キャリアについて、簡単に振り返っておきたい。ペローは、1810年リヨンの家具職人の息子として誕生する。幼少期から舞台人としての才能を発揮して8歳でリヨンのグラン・テートル Le Grand-Théâtre de Lyon の公演で初舞台を踏み、その成功を認められて同劇場バレエ団に入団する。彼は、高度な身体能力と演技力を要するダンス・グロテスク様式（「1-1-2. プティパの受けた舞踊教育」参照）のダンサーとして当時同劇場の花形であったマズリエの踊りに憧れ、その模倣・吸収にいそむ³²⁹。1823年（13歳）でパリのゲテ座に移籍したのを機に、元オペラ座のスター・ダンサー、ヴェストリスに師事してダンス・クラシックを身につけた³³⁰。

1827年にゲテ座からポルト・サン＝マルタン座に移籍、更に1830年劇場の財政破綻による閉鎖を機にオペラ座に移籍する。オペラ座ではマリー・タリオニーと互角のテクニックを持つ男性ダンサーとして観客の支持を集めるも、ヴェロンの女性ダンサー中心の経営方針と合わず、1835年に退団し、以後は欧州各地の劇場に客演する。

1836年、ペローはサン＝カルロ劇場で16歳のカルロッタ・グリジと出会い、その才能に魅せられて個人指導を申し出る。彼は、自身の相手役が務まる水準までグリジを伸ばし、彼女をオペラ座の花形舞姫候補として売り込むことによって、自身のオペラ座への復帰を

³²⁸ 本研究では、プティパへの影響力の観点からペロー型ロマンティック・スタイルのみを取り上げるが、ブルノンヴィルも S. タリオニーも、第一世代から第三世代まで（ブルノンヴィルはその後の70年代に至るまで）、それぞれの劇場を拠点に、独自の特徴を備えたロマンティック・スタイル作品を継続的に生み出した点において、ブルノンヴィルはデンマーク型ロマンティック・スタイル、S. タリオニーはイタリア型ロマンティック・スタイルと名付けるに値する活動ぶりを示していたと評価することができる。

³²⁹ ペローは1827年のポルト・サン＝マルタン座移籍でマズリエと再会することになるが、1828年にマズリエが結核で病死するため、二人が共に働いた期間は短かった。ペローが移籍した当時、マズリエはポルト・サン＝マルタン座が1825年に制作した《ジョッコ》での主演により、パリで大評判となっていた（「1-1-2. プティパの受けた舞踊教育」参照）。

³³⁰ ペローは、同年代のスター・ダンサーたちの中では珍しく、劇場人の家系ではない。ここまでに登場した同時代舞踊家たちを例に挙げると、タリオニー一族、プティパー家、ボグダーノフ一家は舞踊家の家系である。グリジはオペラ歌手の家系、サン＝レオンの父はシュツットガルトのメートル・ド・バレエ、コラーリの父はイタリア座の喜劇俳優であった。彼らはプティパ兄弟同様、幼少期から家庭や舞踊学校でバレエと音楽の正規教育を受けており、ペローが劇場の舞台を通じて舞踊技量を磨いてきたのとは正反対であった。

狙っていた³³¹。彼はそのために《ジゼル》の振付を無償で担ったのだが、結果的にはグリジのみがオペラ座の雇用を得、彼ははじき出される形となった。

《ジゼル》初演翌年の1842年、ペローはロンドンのハー・マジェスティーズ劇場のメートル・ド・バレエに就任する。そのきっかけは1841年冬に同劇場支配人に就任したラムリー Benjamin Lumley (1811~75) が、みずからのマネージメントする最初の演目を、オペラ座で大成功をおさめた《ジゼル》にしたいと構想したことから始まる。ラムリーは、ハー・マジェスティーズ劇場のメートル・ド・バレエを務めていたオペラ座出身のデエー André-Jean-Jacques Deshayes (1777~1846) を通じてオペラ座との上演権交渉を進める傍ら、公演の成功にはグリジとペローの存在が不可欠³³²であると考え、二人に協力を依頼した。この時点でペローは特定の劇場と雇用関係になかったことから、ラムリーは彼に、デエーの次席ではあるもののハー・マジェスティーズのメートル・ド・バレエの地位をオファーする。《ジゼル》のロンドン初演にあたり、ペローは振付面ではデエーを助け、同時にアルブレヒト役のダンサーも兼任した。《ジゼル》公演は成功裡に終わり、更にデエーと振付を共作した新作《アルマ *Alma*》(1842) も成功を収めた。ラムリーはこれを機に老いたデエーを引退させ、ペローはハー・マジェスティーズの首席メートル・ド・バレエとなる。ペローのキャリアにとっては、これがダンサーから振付家への決定的な転換点となった。

ハー・マジェスティーズ劇場でのペローの創作

ペローはハー・マジェスティーズで1848年まで仕事を続け（うち1847~48はミラノ・

³³¹ マリー・タリオーニには父フィリッポが、ファニー・エルスラーには姉テレーズが、それぞれコーチ兼専属振付家として寄り添っていた。オペラ座は花形舞姫本人の資質を存分に発揮させるため、フィリッポに対してはメートル・ド・バレエとして、テレーズに対してはダンサー枠で契約を交わしている（実質的には振付家兼務扱いであり、テレーズは振付家としてオペラ座のために《鳥籠》を創作している）。ペローは、グリジを花形舞姫としてオペラ座に売り込むことで、自分もこうした待遇でオペラ座に復帰することを狙っていたのである。

³³² 《ジゼル》の振付は、オペラ座の首席メートル・ド・バレエであったコラーリと、この作品で花形舞姫としてデビューを飾ったカルロッタ・グリジの師であるペローの共作である。オペラ座はペローを《ジゼル》の公式の振付家としは扱わなかったが、グリジ関係の部分がペローの手によるものであることは初演評の中にも挙がっており、当時から公知の事実であった。ペローが《ジゼル》の正式な振付者としてオペラ座に認められるのは20世紀半ばに至ってのことである。佐々木『バレエの歴史：フランスバレエ史——宮廷バレエから20世紀まで』、186頁。アイヴァ・ゲスト『パリ・オペラ座バレエ』(Ivor Guest, *Paris Opera Ballet*, Hampshire, 2006) 鈴木晶訳、98頁。

スカラ座と兼務)、その後はオペラ座との短期契約³³³を経て、サンクト＝ペテルブルグの帝室劇場のメートル・ド・バレエとなる。振付家としての彼の代表作は、ハー・マジエスティーズの在任期間である 1842 年から 48 年までの間に創作されたものであり、帝室劇場での彼の新作は 3 作のみである。したがって、ペローのスタイルを分析するためには、ロンドン時代の作品に焦点を当てる必要がある。

《ジゼル》の後帝室劇場のメートル・ド・バレエ着任に至るまでのペローの大作³³⁴は、10 作ある（「論文内掲載・図表 5 ジュール・ペローの 1842～49 年の大作比較」参照）。その内訳は、ハー・マジエスティーズ劇場のための作品が 7 作、スカラ座との兼任中にスカラ座のために創作したものが 2 作、グリジのオペラ座引退公演のためのものが 1 作である。これは同じ期間のオペラ座制作作品とほぼ匹敵する数である。オペラ座が複数の振付家に創作依頼をしていたことを考えると、この数字は驚異的である。そして、10 作の人気に波のあったオペラ座とは異なり、ペローは 10 作中 9 作で圧倒的な成功を収めている³³⁵。

³³³ 1848 年 9 月から 1849 年 3 月までの 7 か月契約で、その後 2 回同じ条件で延長が可能、という内容であった。しかし彼は契約途上の 48 年 12 月から 49 年 2 月までエルスラーの招きで帝室劇場に客演してパリを空けたため契約を 1 度延長し、1849 年 10 月までオペラ座でグリジの引退公演《妖精の名付け子》の創作にあたった。

³³⁴ この他にディヴェルティスマンや 1 幕ものの小品が 17 作ある。全てハー・マジエスティーズ劇場制作である。Guest, *Jules Perrot*, pp. 353-356.

³³⁵ ペローの唯一の失敗作とは《ゼリア *Zélia*》(1844) である。この作品は、大成功を収めた《ラ・エスメラルダ》からわずか 3 カ月後に上演されている。しかも題材は、ハー・マジエスティーズではバレエ・ダクシオン時代以来久しく取り上げられていなかったギリシャ神話であった。ゲストは「筋展開が面白ければ古典題材でも大丈夫だとペローは考えたのだろうが、前作の印象との落差に観客は戸惑ったのだろう」と推測している。Guest, *Jules Perrot*, pp. 129-132.

図表 5 ジュール・ペローの 1842～49 年の大作比較

Guet (1984) に基づき高島登美枝が作成

※特記なきものはハー・マジェスティーズ劇場制作作品、台本作者はペロー、作曲者はプーニである

※キーワードに関しては、筋の性質を端的に表す語を本表作成者が任意に抽出した

初演	作品名	原作・インスピレーション源	初演のキャスト	備考
1842.06.23.	アルマ <i>Alma ou La fille de feu</i> 4景のバレエ	デーの台本 作曲：コスタ	チェリート ペロー	妖精譚（火の精） 悪魔もの 誘惑
1843.06.22.	オンディーヌ <i>Ondine, ou La naïade</i> 6景のバレエ	ラ・モット＝フーケ『ウンディーネ』 ※アンデルセン『人魚姫』とする説も	グリジ ペロー ギィ＝シュテファン	妖精譚 三角関係（横恋慕） なりすまし
1844.03.09.	ラ・エスメラルダ <i>La Esmeralda</i> 5景のバレエ	ユゴー『ノートル・ダム・ド・パリ』（1831）	グリジ ペロー ゴスラン	ロマの民 浮浪者の群れ 三角関係（横恋慕）
1844.05.25.	ゼリア <i>Zélia ou La Nymphe de Diane</i> 4景のバレエ	ギリシャ神話	チェリート サン＝レオン	
1845.03.08.	エオリーヌ <i>Eoline ou La dryade</i> 6景のバレエ	ギリシャ神話 ムゾイス『ドイツ民間童話集』中の「リュベツァールの伝説」	グラーン ペロー	妖精譚
1846.03.03.	カタリナ <i>Catarina ou La Fille du bandit</i> 5景のバレエ	17世紀の画家ローザと彼の山岳絵画	グラーン ペロー ゴスラン	冒険譚 画家 海賊・山賊・盗賊 山岳地帯
1846.06.11.	ララ・ルーク <i>Lalla Rookh ou La rose de Lahore</i> 10景のバレエ	トマス・ムーアの物語詩『ララ・ルーク』	チェリート ペロー サン＝レオン	東洋趣味（インド） なりすまし
1847.03.16.	オデッタ <i>Odette ou La démence de Charles VI</i> プロローグと6部のバレエ	ミシュレ『フランス史』よりシャルルルVI世時代 作曲：パニツァ	エルスラー ペロー	スカラ座制作 歴史もの 政治劇 狂気
1848.02.12.	ファウスト <i>Faust</i> 2部と7景による グラン・バレエ＝ ファンタスティック	ゲーテ『ファウスト』 レッチュによる同書の挿絵 作曲：コスタ、パニツァ	エルスラー ペロー カッテ	スカラ座制作 悪魔もの なりすまし 誘惑
1849.10.08.	妖精の名づけ子 <i>La filleule des fées</i> プロローグ付き3幕6景のバレエ＝ ファンタスティック	サン＝ジョルジュの台本 作曲：アダン	グリジ L. プティバ ペロー	オペラ座制作 妖精譚 身分違い 狂気

この良質の大作の量産はペロー自身の才能と創作意欲によるものであるが、同時にハー・マジェスティーズの運営体制もこれに寄与したと言える。ハー・マジェスティーズではオペラ座のような台本作家制度を採用していなかったため、ペローはバレエ化に適する題材を、観客層の好みを考慮しつつ自由に選択することができた。オペラ座に比べて組織が小さく、題材の選択・決定が事実上ラムリーとペローの合議のみで迅速に行えたことも、量産を後押しした。題材選定にあたっては、前衛的・実験的な題材³³⁶を避け、確実に観衆の人気を集められるものをバレエ化していく方針が採られたことも、この好結果をもたらす要因として作用した。民営化されたとはいえ国家の予算補助があったオペラ座とは異なり、完全な民間劇場であるハー・マジェスティーズにとって不成功作品は即、経営的ダメージを意味していたからである。

また、興行師としては腕利きであったラムリーが、集客効果を考えて当代の一流ダンサーたちとの出演契約に積極的であった³³⁷ことも、ペローの創作を容易にしていた。ペロー時代のハー・マジェスティーズには、オペラ座公演の合間を縫ってしばしば客演したグリジの他、アメリカ巡業から帰国した元オペラ座の花形舞姫エルスラー、後にオペラ座のメートル・ド・バレエと花形舞姫となるサン＝レオンとチェリート夫妻、元・デンマーク王立劇場の花形舞姫グラーン、後にシルコ劇場の花形舞姫としてプティパのパートナーとなるマリー・ギィ＝シュテファンら、オペラ座に匹敵する水準のダンサーが在籍していた。何よりペロー自身が、まだ現役ダンサーとして舞台に立つことが可能であった。

ラムリーは更に、ミラノ・スカラ座でバレエ音楽創作の経験を有していたプーニを劇場付のバレエ音楽専門作曲家として雇用した。バレエ音楽の創作は、いったん曲を仕上げても、リハーサル段階において舞踊上の要請に対応した細かな加筆修正を求められることが常である。プーニはペローの多作に匹敵するほど創作の筆が速く、且つこうした修正を厭わなかった。おかげでペローの創作は円滑に進んだ。ハー・マジェスティーズでのペ

³³⁶ 例えば同時期のオペラ座制作の《モヒカン族》は、題材があまりにも前衛的であるとして2回で上演打ち切りになっている。《ユーカリ》は、バレエ・ダクシオン時代に逆戻りしたかのような題材と考証のいい加減な演出が不評となって6回で上演打ち切りとなっている（「付録図表集掲載・図表A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」参照）。

³³⁷ ラムリーは、ヴィクトリア女王 Victoria (1819～1901、在位 1837～1901) とアルバート公 Prince Albert of Saxe-Coburg-Gotha (1819～61) からエルスラーとチェリートのパ・ド・ドゥを見たいという要望に応え、1843年にこれを実現させている。この成功で自信を持った彼は、1845年にマリー・タリオニ、チェリート、グリジ、グラーンの競演《パ・ド・カトル *Pas de quatre*》を実現させている。彼女らはいずれもロマンティック・バレエ期の代表的花形舞姫たちであり、それを一堂に会させたこと自体が当時欧州中から奇跡的と目された。

ローは、自身で台本を選択し、信頼関係で結ばれた作曲家との協働という環境³³⁸を常時確保できたがゆえに存分に才能を発揮できたとも言える。その点でラムリーの功績は大きい。

ペロー作品の特徴1：文学・美術由来の題材

オペラ座作品はオペラ＝コミックや大衆劇、流行小説や通俗小説を原作とすることが多い³³⁹のに対し、ペロー作品はラ・モット＝フーケ、ユゴー、ミシュレ、ゲーテら文学を元にした作品の占める割合が大きい。また中には、《カタリナ》のように絵画からの影響が読み取れる作品もある³⁴⁰。ペローは、ゲテ座やポルト・サン＝マルタン座などロマン主義の大衆劇の影響の強い劇場で舞踊キャリアを積んできてはいるものの、自身の作品の台本題材には文学や美術を積極的に採用しているのである。

これは、直接的には、台本作家制度によって大衆劇の劇作家が台本制作に起用されていたオペラ座と、台本制作の権限をメートル・ド・バレエが持っていたハー・マジステーズ劇場の運営体制の違いに起因している。しかしオペラ座では、台本作家制度導入以前の、メートル・ド・バレエに台本創作権限があった時代から、大衆劇由来作品の制作頻度が高かった³⁴¹。この点を考慮すると、オペラ＝コミックやヴォードヴィル、フェリ、メロドラマなど同じパフォーミング・アーツ分野におけるバレエとの隣接領域にインスピレー

³³⁸ ペローの出世作《ジゼル》は、台本を担当したゴータイエと作曲者のアダン、アダンとペローがそれぞれ親しい関係にあり、且つオペラ座総裁とアダンが懇意であったことで、制作決定と創作プロセスが迅速かつ円滑に進んだ。アダンは、自宅の居間で、ペローがグリジの振付を考案することもあったと述べている。Arthur Pougin, *Adolphe Adam: sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques* (Paris : Charpentier, 1877), p. 162.

³³⁹ 有名文学作品を背景に持つものは、七月王政期ではシェイクスピアの同題の戯曲による《嵐》とホメロス『*Ὀμηρος* (B. C. 8世紀)の『オデュッセイア』*Ὀδύσσεια*』を下敷きとした《ユーカリ》のみである。第二帝政期以降はバイロン George Gordon Byron (1788～1824)の詩による《海賊》、同題のインド古典文学による《シャクンタラー*Sacountala*》(1858)、E.T.A.ホフマン Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776～1822)の小説『砂男 *Der Sandmann*』(1816)による《 Coppélia》など、若干増加傾向を見せるが、全体に占める割合としては少ない(付録資料集「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」参照)。

³⁴⁰ 《カタリナ》は、画家サルヴァトーレ・ローザを主人公とする筋立てである。他にも美術作品をインスピレーションとするペロー作品として、ゲストは《オンディーヌ》のオンディーヌ登場場面の演出におけるボッティチェッリ Sandro Botticelli (1445～1510)の《ヴィーナスの誕生 *La Nascita di Venere*》(c.1483)、《カタリナ》の山賊団の衣装へのロベール Louis Léopold Robert (1794～1835)の《見張りをするゲリラ兵 *The Brigand on the Watch*》の影響、《ファウスト》の振付や演出におけるモーリッツ・レッチュ Moritz Retzsch (1779～1857)によるゲーテ本の挿画やドラクロワ Eugène Delacroix (1798～1863)の絵画からの影響の存在などを指摘している。Guest, *Jules Perrot*, p. 99, pp. 157-160. 有名絵画を連想させる活人画的なボーディングによる振付演出(タブロー *Tableau*)は、当時バレエだけでなくオペラでもしばしば用いられた演出手法であった。なお、フィリッポ・タリオーニもまた《ドナウの娘》で、同じく《ヴィーナスの誕生》を演出に用いている。

³⁴¹ Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, pp. 72-96.

ション源を求めるとをせず、他分野のロマン主義芸術のバレエ化を図ったペローの姿勢は、オペラ座作品とは異なる彼独自の大きな特徴だと評価できる。

またオペラ座作品が、劇場の運営方針によって常に観客層であるブルジョワ層の価値観や世界観を反映した作品であることを求められたのに対し、ペローはそうした縛りを持たず、題材として採用した文学作品を通じて、ロマン主義芸術の精神や美意識そのものを作品に取り込むことに成功している点も注目に値する。

ペロー作品の特徴2：異国趣味の後退

オペラ座作品にはないペロー独自の特徴として指摘できるのは、地域性や異国趣味を前面に押し出した作品が少ないことである。10 作中、《アルマ》は火の娘アルマが世界各地の男性を誘惑する設定（但しこの台本制作はオペラ座出身のデー）、《ララ・ルーク》はムガールの皇女とサマルカンドの王の恋物語であるが、それ以外は特に異国の風物がクローズアップされる作品は見当たらない。《カタリナ》ではアブルッツィ地方の峻厳な山岳風景が描かれているが、それは異国情緒を表現するためではなく、崇高 *sublime*³⁴² という美学的感性を感じさせる山岳を描いたローザの絵画世界を味わうためのものである。

オペラ座作品には、イスラムのハレム女性やインドのバヤデール（神殿舞姫）を取り上げる東洋趣味の筋立てや、《ブレジリア *Brézia*》（1835）、《モヒカン族 *Les Mohicans*》（1837）、《鳥籠 *La volière, ou Les oiseaux de Boccace*》（1838）、《オザイ *Ozaï, ou L'insulaire*》（1847）、《ニジダ *Nisida ou Les amazones des Açores*》（1848）のようなヨーロッパ植民地や新大陸の風物の舞台化³⁴³による視覚的効果を狙った設定は、ペロー作品では影を潜めている。

³⁴² エドモンド・バーク Edmund Burke (1729～97) の『崇高と美の起源 *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*』(1757) を契機に、従来、美にカテゴライズされなかった容積が巨大なもの・野放図でごつごつとしたもの・暗く陰鬱なもの・堅固で量感のあるものに対し、「崇高」という美学カテゴリーが与えられ鑑賞の対象となった。山は崇高さを表現する典型的な題材であった。瓜田澄夫「ピクチャレスク美学における山岳表象について」『神戸大学国際コミュニケーションセンター論集』第3巻、2006年、100頁。

³⁴³ 《ブレジリア》(1835) と《モヒカン族》は北米大陸、《鳥籠》はカリブ海のセント・ドミンゴ島（イスパニョーラ島の別名）、《オザイ》はタヒチ、《ニジダ》はアゾーレス諸島が舞台である。

ペロー作品の特徴3：個性が強く存在感の大きい男性脇役の存在

ペロー作品の台本のもう一つの特徴として、強い個性を備え、筋展開上で大きな存在感を見せる男性脇役が登場する作品が多いことも挙げられる。オペラ座作品の筋では、バレエは軽い恋愛劇というヴェロンの方針に沿った結果、女性主人公の恋人である好青年の男性主役が必ず登場するのだが、人物造型のしっかりした男性脇役が設定されることは必ずしも多くない³⁴⁴。これに対しペロー作品には、《アルマ》のペリフィテ（火の娘アルマの従者である悪魔）、《ラ・エスメラルダ》のフロロ、カジモド、グランゴワール、《オデッタ》のヴィロン（王のおかかえ道化師）、《エオリーヌ》のリュベツァール（地の精ノームの王子）、《カタリナ》のディアヴォリーノ（山賊の頭目）、《ファウスト》のメフィストフェレスなど、いずれも筋展開上の重要な役割を担う人物、または笑いを誘うことで観客に強い印象を残す三枚目的な存在が登場する。これらの役は、初演でペロー自身によって演じられたケースも少なくない。ペロー作品に繰り返し登場するこうした人物造形には、少年時代の彼がダンス・グロテスク様式のダンサーであるマズリエに心酔しその模倣に務めたことと、当時の主役級ダンサーに男女共通して求められた容姿の美しさという長所を彼が備えていなかった³⁴⁵ことが関係していると見ることができる。

中でも悪魔の役柄は、ペロー作品中で繰り返し取り上げられて彼自身が演じており、強いこだわりがうかがえる。これについてゲストは、ポルト・サン＝マルタン座時代のペローがメロドラマに仕立ての《ファウスト》（1828）に出演し、メフィストフェレス役の名優ルメートル Frédéric Lemaître（1800～76）の演技を間近に見たこととの関連を指摘している³⁴⁶。ペローが出演していたのはこの作品の舞踊場面であったが、この部分の振付は、当時劇場のメートル・ド・バレエであったコラーリの助力を得つつ、ルメートル自身が振り付けたものであった。俳優主導の舞踊的振付という点で、この役柄の造形プロセスを間

³⁴⁴ オペラ座作品における個性の際立つ脇役は《ラ・シルフィード》の魔女マジジ役、《ラ・ジプシー》のロマの女王マブ役、《ジゼル》のヒラリオン役とミルタ役など、男女どちらの性にも設定されている。これに対し、ペロー作品の女性脇役は、ヒロインの友人か恋のライヴァルで、筋立て上、男性脇役ほどの強烈な個性の発揮は見られない。

³⁴⁵ ペローのダンス・クラシックの師であるヴェストリスは、ペローの才能を見抜くと同時に彼の容貌がダンス・クラシック向きの美男子ではないことも見て取り、「ある場所から次の場所へとジャンプし、回転し、身体を動かし、観客が君をじっと見る時間を与えないようにしなさい」との助言を与えている。この言葉から、後にゴージェやブルノンヴィルによって賞賛された「ペロー・スタイル」が誕生した。ひとときも休むことのない連続的な動きは、彼が振り付ける男性ヴァリエーションに取り入れられることになる。

³⁴⁶ Guest, *Jules Perrot*, pp. 13-16.

近に見た経験は、ペロー作品の特徴として後述するパ・ダクシオン Pas d'action に繋がっていったと見ることができる（「1-4-4. ロマンティック・スタイル第二世代からの新しい振付手法」参照）。

ペロー作品の特徴4：リアリズム

ロマの民や村人など、コール・ド・バレエによって演じられる群衆はバレエ作品にしばしば登場する。オペラ座作品では、《ジゼル》第1幕の村人たちに見られるように、こうした群衆が担う役割は主役の恋愛ドラマの目撃者にすぎなかった。彼らは振付上も人物造型上も画一的なひとまとまりの集団として扱われ、構成員個人の個性は捨象されている。これに対しペローは、集団を構成する人物に対して一人一人に異なる役割と性格を与え、コール・ド・バレエの各ダンサーにそれを別々に演じさせることで、群衆や集団というものをリアルに描き出してみ



図表6 L. グラーンが演じる《カタリナ》初演のタイトル・ロール

せた³⁴⁷。ペローはこの手法を《ラ・エスメラルダ》の浮浪者や《カタリナ》の山賊一味など従来バレエの登場人物にはなりにくいと考えられていた社会階層の集団にも適用し、そのありさまをバレエの様式美を適用して過剰に美化することなく、リアルに描き出すことも行っている。

またペローは《カタリナ》では、女性主役に腰にピストルと角笛を下げた地味な色合いの戦闘服を着せ、マスカット銃を携えてごつごつした岩の上に立つポーズを取らせて観客の前に登場させている（「論文内掲載・図表6 L. グラーンが演じる《カタリナ》初演のタ

³⁴⁷ 鈴木は、ペローのこの手法について、フォーキン Михайл Михайлович Фокін (1880~1842) が《ペトルーシュカ Петрушка》(1911)の群衆場面で用いた手法を半世紀以上に先取りしていたと指摘している。鈴木『バレエ誕生』、254~255頁。

イトル・ロール」³⁴⁸参照)。ペローは、女性性とは対極的な衣装と舞台美術の中に、敢えて美しくたおやかな花形舞姫を配置することで、観客に強いインパクトを与える効果を狙ったのである。この意表をついた演出は、山賊の女首領ならば当然の服装であるというリアリズムに裏打ちされて、さらにその効果を増すことになる。これらはいずれも、リアリズムを取り入れることによって、オペラ座型ロマンティック・スタイルの持つある種の「型」やパターンを破ろうとした挑戦であり、ペロー型ロマンティック・スタイルの重要な特徴を成していると評価することができる。

1-4-3. ロマンティック・スタイル作品の振付手法

ペロー作品の第 5 の特徴として、彼が積極的に用いた振付手法「パ・ダクシオン」を挙げることができる。この「パ・ダクシオン」は第一世代のロマンティック・スタイル作品にはほとんど見られなかったもので、ペローが盛んに自作で用いたことにより、第二世代以降の他の振付家たちにも急速に広まっていった。本項では、このパ・ダクシオンの説明に先立ち第一世代のフィリップ・タリオーニやコラーリによって築かれたロマンティック・スタイルの基本の振付手法について取り上げ、その上でパ・ダクシオンの特徴についての検討を実施する。

ロマンティック・スタイルの振付手法 1: ダンス・クラシックとバレエ・ブラン

女性のトゥ・シューズによる舞踊の導入と同時期に始まったロマンティック・スタイルの振付の主眼は、この高難度の新しい技法を用いたダンス・クラシックを見せることに置かれている。この舞踊技法改革を引き起こしたマリー・タリオーニの美質を最大限活かす

³⁴⁸ J. Branard, *Lucile Grahn in the title role of the Perrot's Ballet of Catarina ou La Fille du bandit*, London, 1846. リトグラフ、40.7×27.9cm. 第 1 幕のカタリナのヴァリエーション〈パ・ストラテジック Pas stratégique〉の場面である。

ための父フィリップの振付手法がバレエ・ブランであった（「0-4-2. オペラ座の花形舞姫と代表作にみるロマンティック・スタイルの傾向」参照）。

フィリップ・タリオニのバレエ・ブランについては、キーロフ劇場 Кировский театр（現・マリインスキー劇場）バレエ団ダンサーとしての経歴も有するソ連の舞踊学研究者クラソフスカヤ Вера Михайловна Красовская（1915～99）が、具体的な分析を加えている。クラソフスカヤは、フィリップのバレエ・ブランの特徴について――



図表 7 《ラ・ペリ》第1幕〈夢の場〉

- ①主役女性ダンサーを突出して際立たせるのではなく群舞またはソリスト級ダンサーとのアンサンブルの中に配置する
- ②このアンサンブルは主役と類似の詩的な姿かたちを備えているため舞台は視覚的にモノトーンとなり抽象的な様相を呈する
- ③群舞の動きは統一的で統制されており、伴奏のように主役級ダンサーと調和するものである

――と指摘している³⁴⁹。この特徴は、現存する資料から判断する限り、フィリップの作品だけでなく、コラーリの振り付けた《ジゼル》や《ラ・ペリ》のバレエ・ブラン場面にもそのまま当てはまっていると言える（「論文内掲載・図表7 《ラ・ペリ》第1幕〈夢の場〉」参照）³⁵⁰。七月王政期オペラ座作品において超自然的存在と人間男性の恋愛を扱った作品

³⁴⁹ クラソフスカヤはワガノワ Агриппина Яковлевна Ваганова（1879～1951）の弟子で、キーロフ・バレエでソリストを踊った後、舞踊史研究者に転身している。Вера Михайловна Красовская, *Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века*, Ленинград: Искусство, 1958, p. 219.

³⁵⁰ 《ジゼル》も《ラ・ペリ》も七月王政期当時の振付は失われている。現在、我々が舞台で目にする《ジゼル》は1884年にプティパが改訂を加えた版であり、《ラ・ペリ》は、2010年にマラーホフ Володимир Анатолійович Малахов（1968～）がロマンティック・スタイルを踏まえつつ新たに振り付けた版である。しかしプティパ改訂以前の《ジゼル》（舞踊学上は「初期ジゼル *Early Giselle*」と呼ばれている）の振付に関しては、1868～69年にオペラ座のメートル・ド・バレエを務めたジュスタマン Henri Justamant（1815～90）がイラストと言葉を駆使して振付を書き留めた「覚書」が2002年に発見されており、研究者の間ではこれがほぼコラーリ＝ペロー版の振付であろうと推定されている。この覚書によると、バレ

は、フィリップの振付による《ラ・シルフィード》と《ドナウの娘》、ユラーリの振付による《ジゼル》、《ラ・ペリ》の4つであるが、これらの見せ場である超自然的存在が登場する夢幻的場面はいずれも、フィリップのバレエ・ブランの手法そのもの、あるいはその手法の踏襲によって表現されているのである。

これら4作品と、オペラ中のバレエ場面ではあるが《ラ・シルフィード》の先駆けとなった《悪魔ロベール》は、揃って人気作品としてオペラ座で頻繁に再演された。この反復上演を通じて、フィリップが編み出したバレエ・ブランは、夢幻的な内容をバレエで描き出すための定式的手法として観客に認知・受容されるようになっていったものと考えられる。この手法は第二世代以降現代に至るまで、多くの振付家たちによって夢幻的場面の表現手法として採用され続けている³⁵¹。

ロマンティック・スタイルの振付手法2：ダンス・キャラクター（民族舞踊）

民族舞踊のバレエへの取り込みは、既に宮廷バレエ時代から存在した現象である。ロマンティック・バレエではエキゾティシズムを盛り込んだ筋立てが好まれた結果、とりわけ積極的に行われた。筋立てに盛り込まれた地域色を舞踊で表現するため、振付家は各地の衣装を身にまとった民族舞踊をダンス・キャラクターとして取り込み、ポアント技法を

エ・ブラン場面である第2幕第3～5景や第10～12景は、クラソフスカヤの指摘に合致していると言える。また《ラ・ペリ》は、バレエ・ブラン場面である第1幕〈夢の場〉の情景を描いたリトグラフ（「論文な掲載・図表7《ラ・ペリ》第1幕〈夢の場〉」参照）が残されており、ここに描かれたソリストと群舞の関係から判断する限り、やはりクラソフスカヤの挙げた3つの特徴に適合していると言える。Frank-Manuel Peter (ed.), *Giselle ou Les Wilis: Ballet Fantastique en deux actes. Faksimile der Notation von Henri Justamant aus den 1860er Jahren*. Hildesheim, Zürich & New York: Georg Olms Verlag, 2008. Marie-Alexandre Alophe, *Scène tirée du ballet de La Péri, le ménestrel: [estampe] / Alophe del. [sig.]*, 1843, Estampe, 19×22cm, Bibliothèque nationale de France, Paris.

³⁵¹ バレエ・ブランによる振付は、クラソフスカヤの指摘した抽象性ゆえに、バランシンの《セレナーデ *Serenade*》(1934) や鈴木稔《ドラゴンクエスト *Dragon Quest*》(1995) のような、ポスト・バレエ・リュスから現代の振付家によっても採用されている。《セレナーデ》は、チャイコフスキーの《弦楽セレナーデ *Серенада для струнного оркестра*》作品48(1880)に振り付けられた、プロットレス・バレエ(抽象バレエ)の代表的作品である。女性群舞と3人の女性ソリスト、1人の男性ソリストで踊られる作品であり、女性たちはソリストも群舞も同じ衣装であり、4人のソリストのみで踊られる終曲(原曲の第3楽章と第4楽章の順序をバレエでは逆転させている)以外は群舞とソリストのアンサンブルによって構成されている。衣装の色は青であるが、クラソフスカヤの指摘するバレエ・ブランの要件を満たしている作品だと言える。鈴木氏の《ドラゴンクエスト》は、現代日本の新作バレエであるが既に20回以上再演を重ねており、原作となった同名のゲームの世界的人気と相まって、フランスなど海外でも人気の高い作品となっている。作中、白い衣装の女性群舞と女性ソリストによる幻想シーンがあるが、この場面は視覚的にも振付的にもナラティブ的にもバレエ・ブランそのものと言うことができる。

披露するダンス・クラシックとの対比によって振付の幅を広げた³⁵²。

民族舞踊は、元々、男女ペアの踊りが多い。そのステップや動作は、男女の身体能力の差を反映して、男性は大胆で力強く、女性は軽やかで柔らかな性質を帯びる。ダンス・キャラクターでは本物らしさが重視されたので、こうした男女差はそのまま振付に持ち込まれた。ロマンティック・スタイルのダンス・クラシックが女性的な優美さに傾く中、ダンス・キャラクターは、男性ダンサーにとって男らしい強さを発揮できる数少ない場面であった³⁵³。

舞踊学研究者スミスはアーキンとの共著論文の中で、ダンス・キャラクターはロマンティック・スタイルの根幹的な部分を形成しており、1830～50年代の観客はバレエ・ブランよりももっと多くの民族舞踊を目にしていたらと述べている³⁵⁴。専門的訓練を受けた者にしか踊れない鑑賞型舞踊であるダンス・クラシックとは異なり、民族舞踊は本来、参加型舞踊である。中にはポルカやmazurka、レドワ（ポーランドまたはチェコ起源の民族舞踊）のように社交ダンス化して汎ヨーロッパ的に流行するものもあり³⁵⁵、この時代の観客にとって民族舞踊は身近で好ましい存在であった。観客は、主役級ダンサーによる技術的に複雑化し華麗にアレンジされた民族舞踊のステップに魅了され、ダンス・クラシックに熱狂するのと同様に民族舞踊にも熱狂した。

したがってこの時代の主役級ダンサーには、ダンス・クラシックと同時にダンス・キャラクター（民族舞踊）にも優れた才能を発揮することが求められていた。この点でとりわけ名高かったのがファニー・エルスラーであるが（「0-4-2. オペラ座の花形舞姫と代表作にみるロマンティック・スタイルの傾向」参照）、彼女のライヴァルであるマリー・タリオーニも、帝室劇場での父の新作《ラ・ジターナ *La gitana / Гитана, испанская цыганка*》

³⁵² 民族舞踊のバレエへの取り込みにあたっては本物らしさが重視されたので、振付家もダンサーも現地の舞踊家に教を乞うことを行っていた。ロマンティック・バレエ期にスカラ座バレエ学校の校長を務めたダンサー・舞踊教師・舞踊理論家のカルロ・ブラジス Carlo Brasis (1795～1878) は、著作の中でダンス・キャラクターの学習について「どんな種類の舞踊を学ぶ際にも、異国の踊りの場合には特に、振る舞いと動作に真のその国の踊りらしさの認印が押されるように、奴隷のように従順な模倣者でありなさい」（拙訳）と述べている。Carlo Brasis, *The code of Terpsichor*, London: Edward Bull, 1830, pp. 91-92. Lisa C. Arkin and Marian Smith, “National Dance in the Romantic Ballet,” in *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, ed. Lynn Garafola, Hanover and London: Wesleyan University Press, 1997, p. 34.

³⁵³ 民族舞踊は男性ダンサーの活躍場面となったが、ダンサーの男女比がアンバランスであったオペラ座では、コール・ド・バレエによるダンス・キャラクター場面で常に男女のペアが組めるとは限らず、女性ダンサーの半数が男装して男役を踊ることもあった。

³⁵⁴ Arkin and Smith, *op. cit.*, pp. 11-12.

³⁵⁵ 社交ダンスの名手でダンス教師でもあったセラリウス Henri Cellarius (1805～76) によって1847年に著された教則本には、この3種類の民族舞踊が社交ダンスとして掲載されている。Henri Cellarius, *La danse des salons par Cellarius* (Paris : J. Hetzel, 1847), pp. 28-54, pp. 65-80, pp. 95-100.

(1838) で、スペインの民族舞踊カチュチャやハレオ・デ・ヘレス、ロマの民の舞踊を踊って好評を博している³⁵⁶。グリジヤペロー、マジリエ、リュシアン・プティパもまた、クラシックとキャラクターの両方を踊りこなしている³⁵⁷。

作品に目を向けると、ロマンティック・スタイル第一世代に限らず、七月王政期から第二帝政期のオペラ座の新作はほぼ全てダンス・キャラクターを含んでいる（「付録資料集掲載・図表 E 七月王政期からバレエ・リュス来仏前までのオペラ座制作バレエにおける民族舞踊」参照）。この付録資料集・図表 5 に掲げた通り、これらの作品の舞台は、フランスを中心にヨーロッパを眺めた際の外縁にあたる地域が多いが、新大陸やタヒチのようなフランス植民地、中東やインド、中国のような東洋も取り上げられている³⁵⁸。民増舞踊を振付に取り入れることは、台本に込められた異国趣味を端的に表現するための恰好の手段であった。

1830～40年代作品にスペインを舞台とする作品が多いのは、「1-2-4. プティパのスペイン時代に関する考察」で言及した、エスクエラ・ボレラの舞踊団のパリ公演の影響である。この他、1845年のウィーンの少女バレエ団の引っ越し公演も、ダンス・キャラクターの活性化を引き起こしている³⁵⁹。社交ダンスの流行がバレエに影響を与えた例としては、1844年3月初演の《レディ・ヘンリエット *Lady Henriette, ou La servante de Greenwich*》に、1843～44年の舞踏会で爆発的に流行したポルカが取り入れられたことを指摘できる。プティパもまた、1844年のシルコ劇場の《ゲントの美少女》上演に際し新たに挿入されたポル

³⁵⁶ マリー・タリオーニは、ロシアで4シーズン、ロンドンで3シーズン、《ラ・ジターナ》を踊っており、ラウレッタ役は、シルフィード役に次ぐ彼女の第二の当たり役となった。Edwin Binney 3rd, “Longing for the ideal: Images of Marie Taglioni in the romantic ballet,” in *Harvard Library Bulletin* 32/2, (Spring 1984): 127-133.

³⁵⁷ ペローは、オペラ座デビュー前のグリジとルネサンス座で上演された《ザンガロ *Zingaro*》でロマの民の踊りやステリエンスを踊り、男性舞踊手嫌いのゴーティエからも称賛されている（Théophile Gautier, *La Presse*, 2 mars 1840.）。マジリエはエジンバラが舞台の《ラ・ジプシー》でスコットランド風にアレンジされたサルタレッロ（イタリア舞踊）を踊り、L. プティパもロンドンのポルカのコンテストにオペラ座バレエ団からの招聘チームとして参加するなどしている。Arkin and Smith, *op. cit.*, p. 14.

³⁵⁸ 《女に化けた猫》は中国、《ラ・ペリ》はエジプトのカイロ、一般的なヨーロッパ人にとって遠すぎる世界を舞台にした作品は、異国趣味を通り越して、空想世界を描いているように見えてしまい、不成功となるが多かった。例えば作家ヴィアルド Louis Viardot (1800～83) は、上演時期の近かった異国趣味3つの作品《モヒカン族》《女に化けた猫》《鳥籠》を並べて、「ペロー童話のように子供向きに作られているが、機智と道徳を欠いている」と厳しい評価を下している。Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, p. 294.

³⁵⁹ 5歳から12歳までの少女36人から成るバレエ団が、アルマンド（ドイツ舞曲）、ポルカ、クラコヴィエンヌ、ティロリエンスその他のスイス舞曲、タランテラ、ハレオ・デ・ヘレス、ハンガリー舞踊など流行の民族舞踊を数多く含むレパートリーを披露した。ゴーティエは、舞踊評で彼女らの踊りの完成度の高さを絶賛し、特にハンガリー舞踊に注目している。ハンガリーの民族舞踊は、ハンガリーの貴族らが1840年前後からオーストリア支配に対抗する愛国的姿勢の表明として舞踏会で盛んに取り上げたことから社交ダンス化した。少女バレエ団のパリ公演は、ちょうどこの流行がウィーンから西欧へと広まり始めていた矢先の出来事であった。Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, p. 399. Théophile Gautier, *La Presse*, 17 février 1845.

カを、ギイ＝シュテファンと踊っている（「1-2-3. スペイン時代」参照）³⁶⁰。このようにバレエと民族舞踊、社交ダンスは、19世紀欧州諸国における国家意識の芽生えや高まりに乗って、ロマンティック・スタイル第一世代以降も相互に影響を与え続けていくことになる。

ロマンティック・スタイルの振付手法3：マイム（バレエマイム）

舞踊学研究者スミスは、七月王政期バレエの楽曲が「舞曲的な部分」と「非舞曲的な部分」の二つの部分で構成されていると指摘している³⁶¹。バレエの振付は楽曲に対して付けられるものであるから、楽曲の特徴はその部分の振付の特徴と呼応することになる（「論文内掲載・図表8 七月王政期バレエ楽曲を構成する二つの部分」参照）。すなわち「舞曲的な部分」とは踊るための音楽であって、そこにはダンス・クラシックやダンス・キャラクター³⁶²が振り付けられており、「非舞曲的な部分」とは筋を物語るための音楽であって、そこにはマイムが振り付けられているのである。

バレエ・ダクシオンでは、当時既に演劇分野で発達を遂げていたパントマイム³⁶³を取り込むことで舞踊による筋表現の実現を達成しオペラからの独立を果たしたが、ロマンティック・スタイル作品でも、筋を表現する必要がある場面では、引き続きマイムによる振付手法が用いられた。バレエ・ダクシオン時代のマイムとロマンティック・スタイルのマイムの差異については、ゲストが *The Romantic Ballet in Paris* の中で “Coralli had introduced a touch of realism — a feature that distinguished several of his ballets produced at the Port-Saint-Martin but was new to the Opera stage.”（コラーリはいくばくかのリアリズムを導入した—

³⁶⁰ Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, p. 384.

³⁶¹ Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, pp. 3-18.

³⁶² 舞曲が集中し組曲を形成している部分は「ディヴェルティスマン *Divertissement*」、幕やディヴェルティスマンのフィナーレ部分で主役からコール・ド・バレエまで全員が登場する総踊りの部分は「バラビル *Ballabile*」と呼ばれる。

³⁶³ 政治学研究者マコーミックは、19世紀演劇に関する研究書の中で、パントマイムという演劇ジャンルについて詳しく言及している。これによると、18世紀に広場や市場などで上演された大衆演劇は、声を出すことが禁じられていたため、パントマイムによって演じられていたという。一方、劇作家による文学的台本を用いる演劇の分野でもパントマイムは古代から存在する表現手法の一つであったが、18世紀前半には、パントマイムが音楽を伴って演じられるようになり、舞踊に近い形態を示すようになった。更に18世紀後半には、革命的風潮に対する検閲強化の結果として、演劇では本来台詞によって演じられる対話部分をパントマイムで行う「対話的パントマイム *pantomime dialoguée*」という、まさに身体言語による台詞表現を行う形態も発生した。John McCormick, *Popular Theatres of Nineteenth Century France* (London: Routledge, 2003), pp. 134-143.

—それは彼がポルト・サン＝マルタン座で上演した数作では顕著な特徴であったが、オペラ座の舞台では目新しいものであった) と述べている³⁶⁴。バレエ・ダクシオン時代のマイムは、あくまでもダンス・アカデミックの形式美の枠の中で演じられてきたが、ロマンティック・スタイルでは、これに二流劇場の大衆劇のパントマイム芝居の持つリアリティが加味されることで、ロマン主義的題材が要求する感情表現や人物造型を表すことが可能となった。ちょうどバレエ・ブランがフィリッポ・タリオニによって形成されたのと同様に、このマイムの進化は、ヴェロンが採用したもう一人のメートル・ド・バレエであるコラーリによってオペラ座に持ち込まれ、ロマンティック・スタイルの振付手法の特徴の一つとなったのである。

図表 8 七月王政期バレエ楽曲を構成する二つの部分

Smith (2000)に基づき高島登美枝が作成

非舞曲的部分 (物語のための音楽)	比較点	舞曲的部分 (踊るための音楽)
不揃いの場合が多い	1フレーズの長さ	4または8小節単位で1フレーズを構成
不規則な場合が多い	フレーズの反復	規則的に反復
次々と変わることが多い	拍子、速度、調性	同じ拍子・速度・調性が長く持続
心情、動作、状況等を表現する効果音	音楽の役割	踊りの見せ場での伴奏
筋が展開していく場面	台本との関係	祭り、舞踏会等踊る「口実」がある場面
レチタティーヴォ相当	オペラでの相当部分	アリア、重唱、合唱、コンチェルトタンテに相当

バレエ・ダクシオンでは、当時既に演劇分野で発達を遂げていたパントマイム³⁶⁵を取り込むことで舞踊による筋表現の実現を達成しオペラからの独立を果たしたが、ロマンティック・スタイル作品でも、筋を表現する必要がある場面では、引き続きマイムによる振付手法が用いられた。バレエ・ダクシオン時代のマイムとロマンティック・スタイルのマイムの差異については、ゲストが *The Romantic Ballet in Paris* の中で “Coralli had introduced a

³⁶⁴ Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, p. 198. 邦訳は拙訳。

³⁶⁵ 政治学研究者マコーミックは、19世紀演劇に関する研究書の中で、パントマイムという演劇ジャンルについて詳しく言及している。これによると、18世紀に広場や市場などで上演された大衆演劇は、声を出すことが禁じられていたため、パントマイムによって演じられていたという。一方、劇作家による文学的台本を用いる演劇の分野でもパントマイムは古代から存在する表現手法の一つであったが、18世紀前半には、パントマイムが音楽を伴って演じられるようになり、舞踊に近い形態を示すようになった。更に18世紀後半には、革命的風潮に対する検閲強化の結果として、演劇では本来台詞によって演じられる対話部分をパントマイムで行う「対話的パントマイム pantomime dialoguée」という、まさに身体言語による台詞表現を行う形態も発生した。John McCormick, *Popular Theatres of Nineteenth Century France* (London: Routledge, 2003), pp. 134-143.

touch of realism — a feature that distinguished several of his ballets produced at the Port-Saint-Martin but was new to the Opera stage.”（コラーリはいくばくかのリアリズムを導入した——それは彼がポルト・サン＝マルタン座で上演した数作では顕著な特徴であったが、オペラ座の舞台では目新しいものであった）と述べている³⁶⁶。バレエ・ダクシオン時代のマイムは、あくまでもダンス・アカデミックの形式美の枠の中で演じられてきたが、ロマンティック・スタイルでは、これに二流劇場の大衆劇のパントマイム芝居の持つリアリティが加味されることで、ロマン主義的題材が要求する感情表現や人物造型を表すことが可能となった。ちょうどバレエ・ブランがフィリップ・タリオーニによって形成されたのと同様に、このマイムの進化は、ヴェロンが採用したもう一人のメートル・ド・バレエであるコラーリによってオペラ座に持ち込まれ、ロマンティック・スタイルの振付手法の特徴の一つとなったのである。

楽譜や台本から、マイム部分と舞踊部分は交互に配置されていることがわかるが、これはかつてオペラ＝バレ作品において、音楽が筋の進行部分を受け持ち、バレエは舞踏会や祭りなど筋進行が停止する場面で、作品に華やかさを添える役割を担っていた構成の名残である。このオペラ＝バレにおいて音楽が担っていた部分をバレエで表現することを提唱した舞踊理論／形式がバレエ＝ダクシオンであったから、バレエ・ダクシオン作品においてはマイム部分が筋進行を担い、舞踊の見せ場では筋進行をいったん停止するという台本構成が取られた。女性ダンサーのポアント技法が一般化し、台本の題材がロマン主義文学的な内容になったロマンティック・バレエ期以降も、この作劇構成の形式は持続したのである。

マイム部分の分量はかなり多く、初期《ジゼル》を例にとれば、全上演時間の約半分がマイム部分であった³⁶⁷。マイム部分がこれほど大きな割合を占めていた理由は、当時の観客の鑑賞の力点が、ダンサーの身体表象によって表される舞踊美や舞台演出のスペクタクル性の高さへの注目もさることながら、最終的には筋の良し悪しに置かれていたことに起因している。この筋重視というオペラ座観客層の傾向については、ゴージェが1848年10月にオペラ座で初上演されたサン＝レオンの《ラ・ヴィヴァンディエール》への評の中で言及している³⁶⁸が、この記事は、ロマンティック・スタイル第一世代のコラーリが《オザ

³⁶⁶ Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, p. 198. 邦訳は拙訳。

³⁶⁷ Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, p. 175.

³⁶⁸ 《ラ・ヴィヴァンディエール》は、ローマやロンドンで人気を博した作品であったが、ゴージェはこの作品の主題選定の甘さを指摘し、フランスで人気を得るためには、舞踊の造形美だけでなく、はつき

イ *Ozai, ou L'insulaire*》(1847) を最後に事実上引退³⁶⁹した後の 1848 年に至ってもなお、オペラ座の観客層のバレエ観賞姿勢が筋中心であったことを示すものである。したがって、七月王政期バレエ作品の振付では、筋展開を担うマイム部分が、ダンス・クラシックや民族舞踊による舞踊の見せ場の場面に劣らず、重要な役割を担っていたのである。

バレエマイムでは、言語における単語と同様に、頻繁に用いられる語彙に関しては動作が定まっております³⁷⁰、これをフランス語の語順で組み合わせて短文を表現することが行われた。こうした単語的なマイムは、諸作品に頻出することで観客も動作とその意味する内容を学習していた。またこうした定まった動作ではだけでなく、振付家が単語的なマイム動作を新たに自由に創作することも容認されていた。ロマンティック・スタイル作品のマイム場面では、こうした言語の置き換え的な単語風マイムと、通常の形態模写的もしくは演劇表現的なマイムを組み合わせた振付によって、物語を進展させていった。

マイム場面は作中で大きな割合を占めていたため、マイムの振付の良し悪しとダンサーの演技力は作品全体の評価に大きな影響を及ぼした。ダンサーの演技力評価に関しては、迫真性の高さに価値が置かれた。しかし、バレエにおけるマイムは舞踊動作としての美的な性質も同時に求められるため、演劇の pantomime よりも誇張された動作が振り付けられがちで、それゆえに一見しただけはマイムの意味内容が分かりにくくなる場合もあった。また観客が台本抜きで舞台を鑑賞した場合³⁷¹に、マイム場面の意味が観客に伝わりにくいこともあった³⁷²。

りした意味、劇行為、論理的な筋の運び、教訓、確定的な結果が必要だと述べている。Gautier, *La Presse*, 23 octobre 1848.

³⁶⁹ コラーリは 1850 年まで首席メートル・ド・バレエの座に在ったが、1840 年代の創作は《ジゼル》、《ラ・ペリ》、《ユーカリ》、《オザイ》の 4 作品（うち 1 作はペローと共作）のみである。1840 年代の新作 16 作のうち 6 作は、1839 年にコラーリに次ぐメートル・ド・バレエとなったマジリエが、3 作は 1847 年にメートル・ド・バレエとなったサン＝レオンが担当している。

³⁷⁰ 現代まで動作と意味の対応関係が伝承されている単語的マイムの主なものには、「私」、「あなた」、「姫（王女・女王）」、「王（王子）」、「母」、「愛する」、「眠る」、「成長する」、「踊る」、「聞く」、「話す」、「口づけする」、「結婚する」、「誓う」、「祈る」、「お願いする」、「縫う」、「隠れる」、「怒る」、「恐れる」、「泣く（涙する）」、「死ぬ」、「美しい」、「力強い」、「ここ／あそこ」等がある。「美しい」、「殺す」、「眠る」など、それを演ずるダンサーの性別によってそれぞれ異なる動作が定められているマイムもある。

³⁷¹ 当時、オペラ座ではバレエ公演に際して劇場内で台本が販売されており、観客の多くはこれを片手に舞台を鑑賞した。

³⁷² 例えば作曲家ベルリオーズ Louis Hector Berlioz (1803~69) は、《女に化けた猫》への舞台評の中で、マイム場面の振付が台本なしでは全く理解できなかったことを憤っている。パリで活躍したドイツ人音楽評論家シュレジンガー Maurice Schlesinger (1798~1871) は、観客への筋伝達のため誇張されたマイム表現に奮闘するダンサーの姿への嫌悪感を示す記事を残している。Louis-Hector Berlioz, *Revue et gazette musicale de Paris*, 22 octobre 1837. Maurice Schlesinger, *Le Gazette Musicale de Paris*, 21 septembre 1834.

1-4-4. ロマンティック・スタイル第二世代からの新しい振付手法

筋展開部分を担う新しい振付手法

「1-4-3. ロマンティック・スタイル作品の振付手法」で取り上げた3つの振付手法は、ある種の「型」として後代の振付家たちにも受け継がれた。だが第二世代になって、「パ・ダクシオン」と呼ばれる新しい振付手法が編み出された。第二世代以降の振付家たちは、バレエ・ブラン、民族舞踊、マイム、パ・ダクシオンの4通りの手法を組み合わせ、振付を創作していった。

パ・ダクシオン *Pas d'action* とは、舞踊が中心となる場面の中に演劇的な動作を織り込み、舞踊の見せ場でありながらも筋を進行させていく振付手法である。具体的な振付形態としては大別して――

- ①本来、踊りの見せ場として用いられる単独の舞曲、もしくは舞踊組曲を構成する各舞曲の曲間にあたる間奏部分に、ごく短いマイムが挟み込まれる場合
- ②コール・ド・バレエが舞曲的な楽曲に乗せて群舞を踊る傍ら（左右の舞台に袖に近い場所や、舞台前景など）で、主役級ダンサーがマイムを繰り広げる場合
- ③主役級の舞踊自体に、演劇的な要素を含む振付が施される場合

――の3つのパターンがある³⁷³。

コラーリやデエもパ・ダクシオンを幾分取り入れてはいるものの、これを大きく発展させたのはペローである。ペローの研究書 *Jule Perrot: Master of the Romantic Ballet* (1984)

³⁷³ ペロー作品のほとんどの振付は今日まで継承されていないため、①～③の具体例を挙げることは難しいが、1868～69年にオペラ座のメートル・ド・バレエを務めたジュスタマンによる初期《ジゼル》の振付覚書に例を求めると、①には、第2幕のウィリ達の舞踏会（第4景）と、ウィリとして蘇ったジゼルが踊る喜びを表現する短いヴァリエーション（第5景）の中間部分である、女王ミルタによりジゼルが墓から召喚される場面の短いマイムの対話が該当する。②に当てはまるのは、第1幕の葡萄摘みの村娘たちのワルツ（第5景）の途中で、12人の村娘の群舞を背景にジゼルとロイスが舞台上手前方でマイムによる短い愛の対話を交わす場面である。③は、第2幕でジゼルの墓参に来たアルブレヒトに、ウィリとなったジゼルが寄り添って踊るパ・ド・ドゥ（第8～9景）が該当する。Frank-Manuel Peter (ed.), *Giselle ou Les Willis: Ballet Fantastique en deux actes. Faksimile der Notation von Henri Justamant aus den 1860er Jahren*, p. 32, pp. 164-165, pp. 172-178.

を著したゲストは、事実上彼がこの手法を発明したのと同じだと評価している³⁷⁴。ソ連時代の研究者スロニムスキーもまた、ペロー時代のロシアの舞踊評論家ゾトフ Рафаил Михайлович Зотов（1795～1871）の言葉を引用しつつ、パ・ダクシオンをバレエの創作技法の一つとして確立した功績をペローに帰している³⁷⁵。

ペローが自作の中でパ・ダクシオンによる振付を積極的に行ったのは、「1-4-2. ペロー型ロマンティック・スタイルの特徴」で言及したように、ダンサーとしての彼が、オペラ座バレエ学校とバレエ団の生え抜きではなく、バレエと共に大衆演劇（フェリヤメロドラマ、ヴォードヴィル）を上演演目に持つ二流劇場で、幼少期から俳優・女優と身近に接触しながらキャリアを積んできたことに起因していると見ることができる。また彼が《カタリナ》の輸入上演で喝采を浴び、新作《オデット》と《ファウスト》を創作したスカラ座は、バレエ・ダクシオン後期にメートル・ド・バレエを務めたヴィガノ Salvatore Viganò（1769～1821）³⁷⁶によって編み出された演劇的な迫真性を重視する振付手法「コレオドラママ choreodramma」が彼の退任後も守られており、オペラ座発のロマンティック・バレエの影響をほとんど受けずにきた劇場であった³⁷⁷。ミラノでの仕事が、バレエにおける演劇的表現というペローの以前からの関心事を更に深める機会となったことは想像に難くない。

パ・ダクシオンによりもたらされた第二世代作品のエンターテインメント性の高さ

³⁷⁴ Guest, *Jules Perrot*, pp. ii-iii.

³⁷⁵ スロニムスキーは、ゾトフがバレエ・ダクシオンの代表的振付家一人ディドロの作品を目にしていた世代であることを指摘した上で、ゾトフがペローのパ・ダクシオンを評した「パ・ダクシオンはまさに新しい種類の芸術である。今日まで我々は、優美なポーズ、可塑性に富む動作、軽やかさ、速さと強さだけを求めてきた。今や我々は『演ずる』ということを舞踊の中に見出した。全ての動作が内面と心を表している。あらゆる瞬間に感情が表現されている。視線は全て、筋立ての展開に合致している。これは振付という領域における新しい発見である」（英訳からの拙訳）という言葉を紹介している。Slonimsky, “Jules Perrot,” in *Dance Index* 4/12: 214.

³⁷⁶ ヴィガノはイタリア生まれのダンサーだが、ドーベルヴァルに師事した。ウィーンのパレエ団でのメートル・ド・バレエ時代にはベートーヴェン Ludwig van Beethoven（1770～1827）のパレエ《プロメテウスの創造 *Die Geschöpfe des Prometheus*》の振付を行っている。帰国後、1811年から21年までスカラ座バレエ学校の校長とバレエ団のメートル・ド・バレエに就任。群舞を演劇的に使用し、たとえ悲劇であっても誇張しない自然な動作による表現を重視した。Lincoln Kirstein, *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks* (New York: Dover Publications, 1984), pp. 134-135.

³⁷⁷ イタリア人舞踊学研究者ポエジオ Giannandrea Poesio（1960～2017）は「フランスのロマンティック・バレエのもついくつかの影響は、たしかにイタリアにも取り入れられたが、（中略）根本にある古典主義は揺るがなかった。それが証拠に、ロマンティック・バレエは『バレエ』と呼ばれ、イタリアの伝統的なバレエは『パッコ』と呼ばれ、両者は違うジャンルだと考えられていた」と述べている。鈴木『バレエ誕生』、302～303頁。

パ・ダクシオンの振付技法は、舞踊の見せ場となる場面において、舞踊美と演劇的な迫真性の両方を表現することを可能にした。同時に、筋の展開していく部分の振付をマイムのみで構成するという創作上の困難さから振付家を解放した。またバレエの台本と楽曲のあり方も、マイム場面と舞踊の見せ場を区別、舞踊の見せ場での筋の進行停止といった従来からの創作手に捉われる必要がなくなった。

その結果、ペローや、彼と同世代のマジリエの作品では、筋が大きな起伏を見せる場面や激しい感情表現が求められる場面に、踊りの見せ場を重ねて配置する作劇構成がとられるようになった。第一世代作品の作劇構成と違って、筋の起伏の激しい部分、楽曲が舞曲としてまとまりを見せる部分、舞踊面のハイライトを全て一致させることができるようになったのである。《ジゼル》第2幕第10景のウィリによるヒラリオン殺害場面（バッカナール）や続く第11～12景でアルブレヒトも命を狙われる場面（パ・ド・ドゥ）、《海賊》の第3幕第6～9景のパシヤのハレムの偽装結婚の宴の場面（ディヴェルティスマン）³⁷⁸は、その典型である。パ・ダクシオンでは、台本・楽曲・振付を相互に連動させ、相乗的に大きな盛り上がりを生み出すことが可能となった。第二世代以降のロマンティック・バレエ振付家は、パ・ダクシオンを活用することにより、劇的効果の高いクライマックスを備えた作品を生み出すようになっていった。

これに対し、1830年代作品の多くは、舞踊の見せ場では筋が停止し、筋が大きく展開する部分では、時として解説が難解で台本との突合せが必要なマイムが、連続的に振り付けられるという構成が取られている。こうした作品は、盛り上がり富んだエンターテインメント性の高いペロー作品やマジリエ作品の鑑賞経験を持った観客の目には、もはや色褪せて映ったであろう。帝室劇場において、ペロー来露後はコラーリやフィリッポ・タリオニ作品の上演頻度が低下した一因には、このエンターテインメント性の差が影響していたと考えられる。パ・ダクシオンという新しい振付手法は、ティテュス時代からペロー時代への帝室劇場の方向転換を鍵となる役割を果たしたのである。

パ・ダクシオンとプティパの舞踊

³⁷⁸ メドレーが海賊の首領コンラッドの命を助けるためトルコのパシヤと偽りの結婚式を挙げ、宴のさなかにコンラッドの助力でハレムを脱出するというこの部分は、今日上演されるプティパ改訂版では〈ける花園 Le jardin animé〉と呼ばれるディヴェルティスマンが配置されている箇所にあたる。マジリエ版の振付は現在では喪失しているが、台本からこの部分がメドレーの舞踊の見せ場の一つになっていることが読み取れる。平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本：パリ・オペラ座』 東京：慶應義塾大学出版会、2001年、202～208頁。

ダンサーとしてのプティパにとってパ・ダクシオンとは、彼がさほど得意としていないダンス・クラシックの表現力・技術力を、彼の長所である演劇的な表現力と筋の盛り上がりによって補完できることを意味していた。パ・ダクシオンは、彼の欠点を目立たなくさせ、長所を際立たせるものであったため、パ・ダクシオンを好んだペローの時代、プティパの起用機会は増加した。

図表 9 《ファウスト》でプティパが踊った主なパ・ダクシオン場面

Fedortchenko (2014)、Guest (1984) に基づき高島登美枝が作成

ファウスト 3 幕 7 景のグラン・バレエ＝ファンタスティック 帝室劇場初演 露暦 1854.02.02.	第 1 幕第 3～4 景 〈グラン・パ・バラビル・ダクシオン Grand pas ballabile d'action〉 〈地獄と誘惑 L'infernal et séduisant〉
	メフィストフェレスとの契約書へのサインを躊躇するファウストに対し、メフィストフェレスはファウストの隠された望みを刺激すべく魔力を使い、ファウストの夢にマルガレーテを出現させる。その夢の中で、魔の力の存在を暗示する群舞を背景に、マルガレーテはファウストの差し出す媚薬を飲み干す。
	第 1 幕第 5 景 〈パ・ド・ファッシナシオン Pas de fascination〉 および 〈グラン・ワルツ Grande valse〉
	メフィストとの契約で青年となったファウストは、街の広場で 4 人の友人（女性ソリスト）と共にいるマルガレーテと出会う。娘たちは踊るが、メフィストフェレスの動作を娘たちが反復することで、娘たちが魔力に操られていることが表現される。ファウストとマルガレーテは恋に落ちる。続くグラン・ワルツの場面は、14 人の女性群舞と 4 組のソリストのカップルで踊られる。
	第 2 幕第 2 景パ・ダクシオン 〈7つの大罪 Sept péchés capitaux〉
	ファウストを思い浮かべながら糸車を回すマルガレーテの前に、メフィストフェレスの力に操られた 7 つの大罪（7 人の女性ソリスト）が次々現れて、墮落を誘いかける。最後に「色欲」と共にファウストの幻影が現れる。突如マルガレーテの中に警戒の心が沸き起こり、魔法は解け、邪悪な存在たちは消え去る。マルガレーテは母の腕の中に倒れる。
	第 2 幕 第 2 景 舞踏会の幻影の場面
	メフィストフェレスはファウストに、マルガレーテが薔薇の女王に選ばれる舞踏会の幻影を見せる。舞踏会ではまずロマの民に扮した女性 36 人（半数は男装）のコール・ド・バレエによるマズルカ、クラコヴィアクが踊られる。続いてメフィストフェレスとファウストが登場。ファウスト（プティパ）、マルガレーテ（ロシア初演時の花形舞姫イエッラ）、ヴァランタン（ヨハンソン）、マルガレーテの友人マルタ（後にプティパの妻となるスロフシニコワ）他ロシア人若手女性ソリスト 2 名による、計 6 曲のヴァリエーションが踊られる。マルガレーテは薔薇の冠を戴き歓喜するが、突如薔薇は色を失い、人々は不吉さにおののく。
	第 3 幕第 3 景 〈ワルプルギスの夜 La Nuit de Walpurgis〉
	不気味な魔物たちの踊る〈地獄のロンド Rondo infernale〉が頂点に達した時、上空からメフィストフェレスが彼の腕の中で眠るファウストを伴い降臨する。メフィストフェレスは、ファウストを岩の上に下ろし、かつて彼の研究室で見せた美女の幻影を再度出現させる。ファウストが美女についていくと、山の麓の霧が晴れ、牢獄のマルガレーテの姿が現れる。ひざまずき祈るマルガレーテに向かって今にも死刑執行人の斧が振り下ろされんとするとき、再度霧が立ち込めてマルガレーテの姿はかき消され、〈地獄のロンド〉が再開する。やがて霧の外側に炎が現れる。ファウストはそれが「かつてマルガレーテと呼ばれし魂」だと知っている。マルガレーテの死を悟ったファウストは、剣を抜きメフィストフェレスを刺そうとするが、かわされる。絶望に崩れ落ちるファウストに向かってメフィストフェレスは契約書を得意げに振りかざすが、炎が無い寄り契約書を焼いてしまう。炎は天へと昇っていき、自由になったファウストは炎を追って天へと向かう。メフィストフェレスは地獄の魔物たちをかき集め、ファウストを妨害するが、大地が裂け、炎が山を包み、魔物たちは地底にのみ込まれてしまう。邪気が去り、澄んだ空の中に、天使に囲まれたマルガレーテが現れ、彼女を追ってくるファウストに手を差し伸べている。遙か下方には、怒り狂うメフィストの姿がある。

「論文内掲載・図表 9 《ファウスト》でプティパが踊った主なパ・ダクシオン場面」は、パ・ダクシオン場面にプティパがどのように対峙していたかを把握するため、プティパの当たり役となった《ファウスト》を例に、プティパが踊った／演じたパ・ダクシオン場面を抜き出したものである³⁷⁹。いずれも演出が大がかり³⁸⁰で、舞踊がふんだんに盛り込まれ、筋が大きく進展する場面であることがわかる。

プティパは、ダンサーとしての身体能力が衰え始める 30 代にパ・ダクシオンを積極的に用いるペローと仕事を共にしたことで、逆に 10 代・20 代よりも重要な役を任される機会が増えた。渡露直後、振付家に転じるかに見えたプティパが、ペロー時代になってからはダンサーとしての活動中心になり、振付創作からしばし遠ざかっているのは、ペローがプティパを冷遇した結果ではなく、むしろパ・ダクシオンの主力担い手として厚遇した結果、大役による舞台出演が増加した影響によるものと考えられる。

プティパは、ロマンティック・スタイルの振付手法の基本となるバレエ・ブラン、民族舞踊、マイムについて、渡露以前に受けた教育とダンサーとしての活動を通じて十分に経験してきたが、帝室劇場でペローと出会うことで、ペローから直接指導を受けつつ、みずからパ・ダクシオンを踊り、演じる経験も積んだ。第二世代ロマンティック・スタイルであるペロー作品およびペローが輸入上演したマジリエ作品において、パ・ダクシオン場面の担い手となった経験は、後年、振付家に転じた後のプティパの創作姿勢の中に反映されていくことになる。

³⁷⁹ 論部内掲載・図表 9 は、ゲストおよびフェドルチェンコの研究をもとに、パ・ダクシオンと思われる場面を抜き出し、その概要をまとめたものである。但し《ファウスト》の振付は現在では喪失しており、ゲストもフェドルチェンコも、楽譜、舞踊評等に基づいて作品概要を叙述している。したがって図表 9 に掲げた場面以外にも、プティパが登場したパ・ダクシオンの場面が存在する可能性はある（例えば第 1 幕 6 景以降、母親を睡眠薬で眠らせたマルガレーテがファウストと庭で逢引する場面など）。Guet, Jules Perrot, pp. 210-216, pp.276-281. Fedortchenko, “Marius Petipa dans les ballets de Jules Perrot,” in *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, pp. 142-143.

³⁸⁰ スカラ座での《ファウスト》の世界初演の際には、舞台美術上の技術的な問題で、ペローの構想通りの演出とはならなかった部分もあった。しかし当時の帝室劇場には、《エスメラルダ》のパリのノートルダム寺院の本物そっくりの書割や、オペラ座版以上に圧巻であったと評された《海賊》の難破船場面を創出したローラー Andreas Leonard Roller / Андрей Адамович Роллер (1805～91) とヴァグナー Heinrich Wagner / Антоний Яковлевич Вагнер (1810～85) という 2 人の優れた舞台美術家が在職していた。帝室劇場の《ファウスト》初演に際し、ペローは 2 部 7 景だったスカラ座版から、〈ワルプルギスの夜〉の場面を一つの幕として独立させ、3 幕 7 景に改訂している。〈ワルプルギスの夜〉は、舞台美術家の力を特に必要とする場面だが、ここでの大規模な演出を可能となったのは、帝室劇場の舞台美術スタッフの水準の高さに支えられた面が大きい。

第2章 振付家プティパの前期創作：ロマンティック・スタイルのロシア化

第2章と第3章では、振付家としてのプティパを論ずる。第2章では振付家としてのプティパの活動の前半にあたる、1881年までを取り扱う。ここを区切りとした理由は、1881年3月に即位した新帝アレクサンドル3世が、即位と同時に宮内大臣と帝室劇場総支配人を交代させて劇場の運営体制を一新し、以後劇場内外の制度改革を進めていくからである。プティパもまたこの改革の影響を強く被り、1881年以降に作風が大きく変化する。このため、本研究ではアレクサンドル2世の治世の終焉を以て、いったん章の区切りを設けた。

プティパの振付創作活動の本格的な始期は、1854～55年の年をまたぐ頃からと見ることができる（「付録資料集掲載・図表D 来露からメートル・ド・バレエ就任までの振付家としてのプティパの活動」参照）。第1章を通じて検討してきたように、40歳頃までのプティパの活動の中心は、彼の自伝の記述ぶりとは異なり、ダンサーとしての活動に置かれていた。確かに来露直後の《サタネラ》の輸入上演成功は、振付家としてのプティパにとっては大きな一歩にはあたるが、その歩みはペローの来露によっていったん停止することになる。

第1章ではこの一時停止に関して、プティパのダンサーとしての側面から評価を加えた（「1-3-4. 帝室劇場における『ダンサーとしてのプティパ』に関する考察」および「1-4-1. プティパが経験した二世代・二タイプのロマンティック・スタイル」参照）。プティパは《パキータ》、《サタネラ》、《ナタリー》でみずから主役を踊りつつ輸入上演の振付演出も手掛けているため、この3作品については本章で再度取り上げることになるが、ここでは振付活動の観点からの分析・考察を実施し、第1章とは異なる切り口の呈示を行う。

ティテュスからペローへのメートル・ド・バレエ交代後、プティパは一時的に振付創作から遠ざかり、30代後半から再度、徐々に、振付創作に精力を注ぎ始める。この変化は、結婚（1854）と父の死（1855）という彼の私生活上の変動のタイミングと重なっている。またこの時期はちょうどロシア社会においても、クリミア戦争（1853～56）、皇帝ニコライ1世の崩御とアレクサンドル2世の即位（1855年2月）という大きな転機にあたっていた。つまり振付家としてのプティパの本格的な活動は、ほぼアレクサンドル2世時代の幕開けと共に始まるのである。

クリミア戦争敗戦の要因をロシア社会の近代化の遅れに見出したアレクサンドル2世は、西欧諸国と対等に並ぶため、さまざまな分野に新しい施策を打ち出す。バレエ団に関しては、西欧からの招聘ダンサーに頼った従来のあり方から、ロシア人ダンサーを招聘ダンサ

一と同じ水準にまで育成して西欧の劇場に客演させることで、ロシア・バレエの国際的地位を高めていく方針へと変わった。折しも振付家への道を歩み始めていたプティパは、活動においても作風においても、この国策の変化の影響を大きく受けることになる。

このアレクサンドル 2 世の即位と逝去の影響が好例であるが、プティパの振付創作は、しばしば内外の政治情勢の影響に左右されている。これは、彼の創作拠点である帝室劇場が皇帝直属の劇場であることから考えれば、何ら不思議のないことであるのだが、これまでのプティパ研究では、ロシアの政治動向と彼の創作活動の関連の指摘はほとんどなされてこなかった³⁸¹。そこで本研究第 2 章・第 3 章では、この先行研究では回避されてきた政治の影響についても注目しつつ、プティパの活動と作品傾向の分析を行い、ロマンティック・スタイルの影響の表れ方の考察を進めていくこととする。

2-1. 《ファラオの娘》に至る以前の振付創作

従来のプティパに関する言説では、《ファラオの娘》以降が対象とされることが一般的であり、そこに至るまでのプティパの振付創作活動に関しては、自伝以外の情報源も乏しく、彼の振付キャリアの中では軽く扱われがちであった。しかし、2018 年のプティパ生誕 200 年に向けて欧州の研究者らによるプティパの在籍劇場や地元紙の精査が進んだ結果、その輪郭がはっきりとした形を取り始めている。

本節では、こうした新しい研究成果をふまえて、渡露以前と、ペロー時代、サン＝レオン時代初期のプティパの振付創作活動の分析と考察を実施する。特にこれまで謎の多かったペローとの関係、およびほとんど注目されてこなかった妻スロフシコワの舞踊キャリアに注目し、これらがプティパの初期振付活動に及ぼした影響を追いながら、彼の初期創作のスタイルを明らかにする。

³⁸¹ 従来のプティパ研究において、政治との関わりという視点が回避されてきたのは、一般に舞踊学と政治学・歴史学がアカデミズム上の近接領域ではないこともあるが、それ以上に、東西冷戦期において西側の研究が作品論中心であったことと、東側の研究ではプティパと帝政の関係を掘り起こすことによって共産主義イデオロギーにとって好ましくないプティパの側面がクローズアップされる危険があったためである（「0-2-1. 東西冷戦期」参照）と思われる。

2-1-1. 渡露以前の振付創作活動：ナントでの8作

プティパの渡露以前の振付創作としては、「1-2-2. プティパの地方劇場時代に関する考察」で言及したナントでの8作——うち2作はオペラのパレエ場面の振付、5作は小品、残りの1作である2景のパレエ《粗忽者》が筋を伴うまとまった規模の作品——の存在が認められる。プティパはこれらに対する劇場側から振付料の支払いも受けており、プロフェッショナルとしての正規の振付仕事であったと評価することができる。

続くボルドーおよびスペインでは、現在のところ、プティパの創作作品の存在を証明する劇場側の記録やマスコミの舞踊評などは見つかっていない（「1-2-2. プティパの地方劇場時代に関する考察」および「1-2-4. プティパのスペイン時代に関する考察」参照）。しかしプティパは自伝内で、ボルドーで4作、スペインで5作の創作を主張している。

これら自伝内で言及のある作品については、公式の上演記録に残らないアンコール・ピースのような形での上演の可能性や、上演記録の存在する類似表題の作品とプティパが記憶の混同起こしている可能性を考慮する余地がないわけではない。だがボルドーでのプティパはダンサーとしての降格を経験しており、創作を委ねられるほどの信用をパレエ団内で勝ち得ていなかった。逆にスペインでは、花形舞姫ギィ＝シュテファンとのパートナーとしての舞台出演の機会が多く、父ジャン＝アントワーヌがメートル・ド・パレエとなって年1作の創作を行っていた。こうした状況から判断して、ボルドーとスペインでの4年間のプティパは、いったん創作活動から遠ざかり、ダンサーとしての活動に力を注いでいたものと考えるのが妥当であろう。

2-1-2. ティテュス時代末期：輸入上演の明暗

プティパ来露当時の帝室劇場の状況

プティパの雇用を帝室劇場総局に推挙したティテュスは、1832年からメートル・ド・パレエの座に在った。この期間は、ちょうどオペラ座にロマンティック・スタイルのパレエが花開いた七月王政期と重なっている。そのため彼はもっぱらオペラ座の新作の輸入と、フランス人を中心とする西欧からの招聘舞踊家の力に頼った劇場運営を行い、自身の新作創作にはあまり力を注がなかった。ただ、オペラ座をはじめとする他劇場で人気作の輸入

というバレエ団運営の手法は、シルコ劇場でのバレスやモネ劇場でのプティパの父ジャン＝アントワーヌの仕事ぶりが示す通り、当時のメートル・ド・バレエにとってはごく一般的な職務であり、ティテウスが特に怠慢や無能だったというわけではない。

もともと 1673 年にロシアで初めてバレエ³⁸²が上演されて以来、ロシアのバレエは西欧の舞踊家によってリードされてきた。ロマノフ家の歴代皇帝は、西欧化を推進する欧化政策を採用しており、フランス宮廷で発展を遂げた芸術であるバレエを、欧化政策にふさわしい芸術ジャンルと見做して手厚い保護を与えてきた。1734 年には、後に帝室舞踊学校となる舞踊学校の設立によりロシア人ダンサー育成の礎も築かれたが、ここでも主力となる指導陣は西欧人舞踊家であった。しかしティテウスの前の時代、すなわち 19 世紀初頭には、フランスからの招聘振付家ディドロ Charles-Louis Frédéric Didelot / Шарль-Луи Фредерик Дидло (1767～1837)³⁸³とロシア人振付家ヴァリベルフ Иван Иванович Вальберх (1766～1819)³⁸⁴によって、西欧の模倣を超えたロシア的なバレエの創生が試みられた。この動きは、祖国戦争 (1812 年のナポレオンのロシア戦役) によるナショナリズム高揚の機運に後押しされ、1820 年代前半にはロシアのナショナル・バレエと呼ぶにふさわしい作品が、招聘ダンサーと互角の水準で主役級を担い得るロシア人ダンサーによって演じられるに至っていた。

ところが 1825 年、アレクサンドル 1 世 Александр I (1777～1825、在位 1815～25) の崩御により帝位を継いだニコライ 1 世は、即位と同時にデカブリストの乱に遭遇する。これにより新帝はツァーリズム強化の統治方針を採用、反乱分子が愛好していた民族主義的バレエを忌避し、帝室劇場バレエ団を再び西欧の模倣の方向へと戻す方針を採った³⁸⁵。この

³⁸² このとき上演されたバレエは、当時の西欧のバレエ同様、声楽・舞踊・演劇の合わさった音楽劇であった。

³⁸³ ディドロはパリで舞踊教育を受けたが、フランス革命を逃れロンドンやボルドーで踊り、《フロールとゼフィーール *Flore et Zéphire*》(1796) によって振付家としての名声も確立していた。ロシアでは舞踊教育を重視してロシア人ダンサー育成すると同時に、ロシアのナショナル・バレエの創生にも力を注いだ。後期の代表作《カフカスの虜囚 *Кавказский пленник*》(1823) は、プーシキンの同題の詩にインスパイアされた作品で、ロシア人ダンサーを主要キャストに起用し、振付にはロシアの民族舞踊を採用している。森田稔『永遠の「白鳥の湖」』東京：新書館、1999 年、45～54 頁。

³⁸⁴ ヴァリベルフは、ヒルファーディング、アンジョリーニら 18 世紀後半に次々と来露したバレエ・ダクシオン振付家の弟子で、1794 年にロシア人として初めて帝室劇場メートル・ド・バレエとなった。彼はロシアの民族舞踊を振付に積極的に取り入れ、ロシア人作曲家との協働を好み、ロシアにナショナル・バレエを確立しようと努めた。1801 年に政府に招聘され、彼と並立するメートル・ド・バレエとなったディドロに対しては、欧化傾向の再燃を忌避して当初は反発姿勢を見せたが、後に互いの長所を認め合うようになり、ナショナル・バレエの樹立のために共に尽力した。同前、45～54 頁。

³⁸⁵ この方針は首都ペテルブルクでは徹底されたが、管理体制がペテルブルクよりも緩やかだったモスクワのバレエ団では、ディドロの弟子グルシコフスキー-Адам Павлович Глушковский (1793～1870) が、師

方針に沿ったバレエ団運営を行ったのが、ティテュスであった。彼は、潤沢な国家予算を背景に、オペラ座作品を数多く輸入し、それを一流の招聘舞踊家を起用して上演することによって欧州における帝室劇場の地位を押し上げようとしたのである。しかし舞踊史の観点から見た結果論ではあるが、ロマンティック・スタイルの新作の創作力を持たなかったティテュス時代の帝室劇場バレエ団は、1820年代前半に達成した隆盛から一歩後退し、年1~2作の新作を生み出し続けるオペラ座や、創作力旺盛なペローを擁して1840年代に急激に欧州のリーディング・カンパニーの一つとなったハー・マジエスティーズ劇場、名振付家ブルノンヴィルに率いられたデンマーク王立劇場 Det Kongelige Teater、強力な教育体制で欧州トップクラスの舞踊力を有するダンサーを輩出し続けるスカラ座の後塵を拝することとなった。

プティパ父子に期待された役割

プティパの来露の約5か月後、帝室舞踊学校上級男子クラスの指導者としての招聘を受けたプティパの父ジャン＝アントワヌが、サンクト＝ペテルブルクに到着している³⁸⁶。プティパ父子の来露時、ティテュスは高齢により³⁸⁷近く退任するものと見られていた。実際、プティパのロシアでの最初の3シーズンの間のティテュスは、新作創作はもとより西欧の人気作の輸入上演も行っていない。帝室劇場総局は、次期メートル・ド・バレエの適任者の検討を迫られていた。

の民族主義的傾向を受け継いでいた。彼はフランスから帰化しロシア初の女性メートル・ド・バレエ（メトレス・ド・バレエ）の座に就いたギュレン＝ソル Фелицата Гюльень-Сор / Félicité Virginie Hullin Sor（1805~74）と共に熱心な指導を行って、サンコフスカヤをはじめタチアナ・カルパコヴァやコンスタンチン・ボグダーノフ（アレクセイ・ボグダーノフとナデージダ・ボグダーノワ兄妹の両親）らのスター・ダンサーを育て、ペテルブルクとは一線を画したモスクワ独自の傾向のバレエの土台を築いた。同前、39~41頁、53~54頁。

³⁸⁶ ジャン＝アントワヌがこの職を得た経緯は不明であるが、①プティパのケースと同じくリュシアンが推薦した、②プティパが帝室劇場総局に父を紹介した、③プティパとの契約を機に総局がシルコ劇場を辞任して無職となっていたジャン＝アントワヌの存在に着目した、という3つの可能性が考えられる。ジャン＝アントワヌの契約がバレエ学校教師職でありながら、彼の到着が9月1日の新学期開始（ロシア正教暦が9月1日始まりであることと関連している）をひと月以上過ぎた時期となっていることから判断して、契約交渉は新学期開始以前から進められていたものではなく、急速に進展したものであると見ることができる。

³⁸⁷ ティテュスの生年は不明であるが、1804年にオペラ座でデビューしていることを考えると、1780年代後半の生まれで、ジャン＝アントワヌと同世代だと思われる。

その点、これまでモネ劇場、ボルドー大歌劇場、シルコ劇場とメートル・ド・バレエを歴任してきたジャン＝アントワーヌは、ティテュスの後任にふさわしい実績を有していた。しかしジャン＝アントワーヌもまた 1787 年生まれの 60 歳、つまりティテュスと同世代であった。帝室劇場総局が、ジャン＝アントワーヌとの契約をメートル・ド・バレエではなく帝室舞踊学校の教師としたのは、この彼の年齢を考慮した上での判断だったと思われる。

その反面、帝室劇場での仕事が初めてのジャン＝アントワーヌに対して 3 年契約を呈示している点には、総局がジャン＝アントワーヌの実力を高く評価し、彼をロシアに留めておきたいと望んでいたことが表れている³⁸⁸。これは、帝室劇場総局がプティパ父子に対して、ダンサー、振付家、バレエ教師とは異なるもう一つの働きを期待していたからである。その働きとは、「1-3-4. 帝室劇場における『ダンサーとしてのプティパ』に関する考察」でも言及した通り、現在のオペラ座の主演級ダンサーである長男リュシアンとのつなぎ役を果たしてもらうことであった。欧化主義路の線遂行にとって、オペラ座中枢部にコネクションを持つプティパ父子は、オペラ座作品の輸入上演や客演ダンサーの派遣などの便宜上、大切な存在であった。オペラ座出身ではあったが地方劇場や二流劇場での経歴が長かったティテュスよりも更に強力な絆を現在のオペラ座中枢部との間に有しているプティパ父子は、帝室劇場にとって貴重な存在であった。

とは言えティテュスの後任として考えた場合、ジャン＝アントワーヌは年齢面、プティパは振付家としての実績面で不安があった。帝室劇場総局としては、当面のところティテュスをメートル・ド・バレエの座に残しながら、プティパをはじめ振付家が務まりそうなダンサーたちにベネフィスの機会を利用して新作発表を行わせて力量を計り、もう一方では実績のある振付家を欧州各国から探すという方向を考えていたものと思われる。プティパにとってこの状況は、振付家としての経験を積むチャンスであると同時に、総局から振付能力を試されることも意味していた。

ティテュス末期の輸入上演新作 1 : 《パキータ》

³⁸⁸ プティパはもちろん。欧州での名声が確立されているペローもサン＝レオンもマジリエも、来露初年は 1 年契約の呈示しか受けていない。ジャン＝アントワーヌが最初から 3 年契約を呈示されたことは、破格の厚遇であった。

プティパの帝室劇場でのデビュー演目がスペインを舞台にした《パキータ》であったこと、得意のスペイン舞踊によって彼が成功をおさめたことは、「1-3-1. ティテュス時代末期」で述べた通りである。この公演に関してプティパは自伝に、本番 3 週間前に総支配人ゲデオノフが「演出」を依頼してきたこと、メートル・ド・バレエのティテュスはフランス帰国中で不在であったことを記している³⁸⁹。しかし実際のところ、この公演の演出はフレデリックが受け持っていた³⁹⁰。プティパは男性主役を務めつつ、スペイン舞踊の知識を生かして振付担当のフレデリックの助力を行ったのである。

プティパの帝室劇場との契約は第一舞踊手およびマイム・ダンサーとしてのものではあったが、帝室劇場総局はこの功績を評価し、プティパの名は《パキータ》のロシア初演時の演出助手として正式に記録された。振付家としてのプティパにとって、欧州の大劇場における初めての公式の実績となった。

ティテュス末期の輸入上演新作 2 : 《サタネラ》

帝室劇場総支配人ゲデオノフは、1847/48 シーズン開幕期の《パキータ》でのプティパの働きぶりを踏まえ、彼の振付能力を更に見極めるべく、シーズン後半に予定されていた花形舞姫アンドレーヤノワのベネフィスの振付をプティパに任せた。プティパはこれに対し、オペラ座作品《恋する悪魔》を《サタネラ》と改題して輸入上演することを選んだ。1830～40年代のオペラ座制作作品のうち人気の高かったものは、既にティテュスとフィリップ・タリオニによってほとんど輸入済みであったが、唯一残っていたものが《恋する悪魔》であった。

この作品のオペラ座初演は 1840 年なので、《パキータ》に比べてやや古い。しかし《パキータ》同様スペインを舞台にしている点でプティパのスペイン舞踊の知識が活かせるこ

³⁸⁹ マリウス・プティパ『マリウス・プティパ自伝』(Marius Petipa, *Mémoires*, translated by G. Ackerman and P. Lorrain, Arles, 1990. および Marius Petipa, *Russian ballet master: the memoirs of Marius Petipa*, edited by L. Moore, translated by H. Whittaker, London, 1958) 石井洋二郎訳 東京：新書館、1993年、47頁。

³⁹⁰ この公演は、フレデリックのベネフィスであった。

とや、兄の主演する舞台を見学しただけの《パキータ》の場合とは異なり³⁹¹、プティパ自身がシルコ劇場時代にこの作品を踊った経験を持っていた³⁹²。

プティパは更に、モネ劇場やシルコ劇場で人気作の輸入上演に熟達の腕を發揮してきた父ジャン＝アントワヌの助力も要請し、父子共作の形で《サタネラ》の帝室劇場初演を成功させた。《サタネラ》は帝室劇場において再演を繰り返す人気演目となる。《サタネラ》は、プティパのオリジナル作品でもなければ単独振付作品でもなかったが、《パキータ》の「演出助手」から更に一歩進んだ「振付家」としてのプティパの名を、欧州の一流劇場の上演記録の中に残す一作となった。

ティテュス末期の輸入上演新作3：《ナタリー》

《パキータ》と《サタネラ》が成功をおさめた翌シーズンは、青天の霹靂のようなフアン・エルスラーとペローの来露により、帝室劇場のシーズン演目が一変することになる。プティパ父子は、エルスラーとの衝突回避のためモスクワに派遣されたロシア人花形舞姫アンドレヤノワを助けて、《パキータ》と《サタネラ》のモスクワ初演を手掛けることになった（「1-3-1. ティテュス時代末期」参照）。

プティパ父子の不在中に実施されたペローによる《エスメラルダ》のロシア初演は、振付家としてのペローの実力を帝室劇場総局と観客に知らしめるものとなった。《エスメラ

³⁹¹ 《パキータ》は1846年4月1日初演であり、プティパが在籍中のシルコ劇場にはまだ輸入されていなかった。駆け落ち事件後、プティパがパリに滞在したのは1847年3月から5月にかけてであったが、《パキータ》は1847年4月7日に上演されている。また《サタネラ》に関しては、プティパが職探しのための二度のパリ滞在中に《恋する悪魔》を観劇している可能性があることを、アメリカの舞踊史研究者コーエン Selma Jeanne Cohen (1920～2005) が指摘している。プティパの最初のパリ滞在は1842年下半年からボルドーへの就職が決まる1843年春頃までであるが、コーエンの指摘通り《恋する悪魔》は1842年10月12日、10月17日、12月7日、12月28日、1843年2月24日に上演されている。しかし《恋する悪魔》のオペラ座での最終上演は1845年1月17日であり、駆け落ち事件後のプティパの2度目のパリ滞在時には既にオペラ座での上演が途絶えてしまっている。したがってコーエンの説は、半分だけ正しかったということになる。Selma Jeanne Cohen, "In Search of Satanelle: An Adventure Prompted by 'The Children of Theatre Street'," in *Dance Research* 11/1-2 (1978-1979): 27. なお、オペラ座上演記録は、現地調査によりオペラ座におけるバレエ公演記録をまとめた鈴木晶の研究データ『オペラ座日誌』（未刊行）に基づく。

³⁹² 《恋する悪魔》のシルコ劇場での輸入上演時のメートル・ド・バレエはバレスだったが、バレスはオペラ座での世界初演時に主役級の一人オルテンシウス役としてキャスティングされていたダンサーであった。またこの時プティパの相手役を踊ったギイ＝シュテファンは、1840年にオペラ座で《恋する悪魔》の抜粋（パ・ド・ドゥ）を踊っており、1841年にハー・マジェスティーズ劇場で全幕の輸入上演が行われた際にも主役を踊っている。したがってプティパがシルコ劇場で踊った《恋する悪魔》は、オペラ座版に準拠したものだったと考えられる。Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris* (1st ed., London: Pitman, 1966) 3rd ed (Hampshire: Dance Books, 2008), p. 333.

ルダ》への舞踊評は「我らの優れたバレエ団は、振付家を欠いていたが、ペローの来訪でその間隙は埋まることになった」と述べている³⁹³。続く《カタリナ》のロシア初演でも成功をおさめたペローを、総局は 1849/50 年シーズンの首席メートル・ド・バレエとして迎える決定を下した。これにより、ティテュスの後任がペローとなることは、ほぼ確実となった。

翌シーズンのプティパはフィリッポ・タリオニ振付のオペラ座作品《ナタリー》を《リダ》と改題の上輸入上演し、みずから主演エルスラーのパートナー役を踊った。これにはペローも出演し、エルスラーとのパ・ド・ドゥを創作の上³⁹⁴、挿入している。プティパは自伝中でこの作品の振付演出を自分が行ったものとして扱っているが、舞踊学研究者の間では、実際に誰が行ったかについての見解は分かれている。プティパが単独で行ったという自伝の説を支持する見解は、現在のところ見当たらず、ロシアの舞踊学研究者ボグダチェワ Ирина Анатольевна Боглачева はペロー説³⁹⁵を、ペローのバイオグラフィー *Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet* の著者ゲストや 19 世紀の舞踊評論家プレシチエーフ Александр Алексеевич Плещеев (1858~1944) は「ジャン=アントワーヌ主導してペローがパ・ド・ドゥを付加」という説³⁹⁶を取っている。これについては、エルスラーがかつてボルドー大歌劇場に客演した際に、ジャン=アントワーヌの元でこの作品を踊っていること³⁹⁷から考えて、ゲストおよびプリシチエーフの説が妥当ではないかと考えられる。

また、オペラ座との契約を終えたペローの来露が 11 月下旬／露暦中旬であったこと³⁹⁸、来露後まもなくペローが捻挫した可能性があること³⁹⁹も、ジャン=アントワーヌの主導で

³⁹³ Guest, *Jules Perrot*, p. 232.

³⁹⁴ このパ・ド・ドゥはさくらんぼの入ったかごを小道具に使うものであった。ゲストは、プティパが後に《パリの市場 *Le marché de parisien ou Les marché des innocents*》(1859) の〈さくらんぼのパ *Pas de cerises*〉の振付に、このパ・ド・ドゥを転用したのではないかと指摘している。Ivor Guest, *Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet* (London: Dance Books, 1984), pp. 245-246.

³⁹⁵ Ирина Анатольевна Боглачева, et al. (ed), *Петербургский балет. Три века: хроника 2 том. 1851-1900* (Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014), p. 311.

³⁹⁶ Guest, *Jules Perrot*, pp. 245-246. Плещеев, *Наши балет*, p. 142.

³⁹⁷ ジャン=アントワーヌは、ボルドー大歌劇場時代の 1836 年、F. タリオニ版《ナタリー》を上演しているが、この時主演を踊ったのがエルスラーとリュシアンであった。なお、ジャン=アントワーヌは、ティテュス版《ナタリー》も、1824 年にモネ劇場で上演している。Nadine Meisner, *Marius Petipa, The Emperor's Ballet Master* (Oxford: Oxford University Press, 2019), p. 39, p. 342.

³⁹⁸ Guest, *Jules Perrot*, p. 245.

³⁹⁹ ペローは 1849/50 シーズンの《カタリナ》の上演は、1849 年 12 月 6 日／露暦 11 月 24 日と、1850 年 3 月 8 日／露暦 2 月 24 日に行われている。ペローはこのシーズンの《カタリナ》のリハーサル期間中に足を捻挫し、リハーサルをプティパに代行してもらっている。プティパはこの代行について 1850 年だと自伝に記しているが、メイスナーとゲストは 1849 年だと述べている（但し両者共に根拠は明示していない）。

リハーサルが進められていたことをうかがわせる事実である。このときペローは、12月6日／露暦11月24日に再演が予定されていた自作の《カタリナ》のリハーサルさえ不可能な状態であった。《ナタリー》の公演は、《カタリナ》再演の10日後の12月16日／露暦4日であったから、この間に足が復調したとしても、スケジュール上、エルスラーとのパ・ド・ドゥを振付し、稽古するのが精いっぱいであったと見ることができる。

《ナタリー》はペテルブルク初演ではあったが極めて不評で、2回で上演打ち切りとなった。しかしプティパは自伝中に「大成功した」と記している⁴⁰⁰。不評の原因について、メイスナーは準備期間が短かった上、ヒロインの役柄がエルスラーに合っていなかったためだと推測している⁴⁰¹が、前年のペロー作品上演がきっかけとなり、帝室劇場の観客層のバレエ観に変化が生じた点も影響したものと考えられる。この変化については、後ほど詳しく検討を行う。

ティテウス末期の輸入上演新作4：ペローによる2つのオペラ座作品輸入

この1849/50シーズン中、ペローもまたオペラ座作品の2作の輸入上演を手掛けている。1作目は1839年にコラーリがエルスラーのために振り付けたオペラ座作品《タランテラ》で、《ナタリー》初日からわずか16日後の1850年1月1日／露暦1849年12月20日に上演された。主役は、オペラ座での世界初演時と同様、エルスラー自身が務めた。エルスラーの踊りも演技も好評で、特にタランテラを踊る場面では観客に熱狂を巻き起こしたが、作品自体は不評であった⁴⁰²。

もう1作は、2月24日／露暦12日に上演されたペロー自身のオペラ座作品《妖精の名付け子 *La filleule des fées / Питомица феи*》であった。こちらは前年秋にオペラ座の新作として発表されたばかりの旬の作品であった上に、ロシアの舞台で初めて電気照明が用いられ、

Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 2 том. 1801-1850*, p. 311, p. 314. Ivor Guest, *Fanny Elssler: The Pagan Ballerina* (Hampshire: Dance Books, 1970), p.236. Meisner, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁰⁰ プティパ、前掲書、52頁、200頁。

⁴⁰¹ 《ナタリー》は、スイスの乳しぼり娘をめぐる領主の息子とその親友の恋のさや当ての物語である。メイスナーは、ヒロインが若さ、初々しさ、ナイーブさを必要とする人物造型であることを指摘し、エルスラーには合わなかったと述べている。Meisner, *op. cit.*, p.64.

⁴⁰² Guest, *Fanny Elssler*, p. 237. Плещеев, *Наши балет*, p. 142. プレシチューエフは、エルスラーの踊りの素晴らしさと共に終幕のパ・ド・サンクの出来栄も称賛しているが、同時に元々のコラーリの作品の筋立て自体の平凡さも指摘している。

フェリ的な筋立てと合致したその演出効果が大評判となった⁴⁰³。エルスラーは、役柄の独自の解釈と高難度の技巧的なパで観客を沸かせた。しかし翌シーズンの再演はなかった⁴⁰⁴。

ティテュス末期の輸入作品群の人気動向が示すもの

プティパ来露からの3シーズンは、ティテュスのメートル・ド・バレエ職が名目上のものとなり、その後任が模索され、ペローに定まるまでの期間であった。「論文内掲載・図表10 ティテュス時代末期の輸入上演作品」が示すように、この3シーズンでは7作品の西欧の人気作の輸入上演が実施されている。

これだけの頻度で集中的に輸入上演が連続したことは、オペラ座作品の輸入に力を入れてきたティテュス時代を通じてもなかった現象である。7作中3作はペロー自身が自作を持ち込んだものであり、残りのうち3作はプティパ父子のオペラ座とのコネクションによるものである。《タランテラ》の上演に関しては、直前までオペラ座で仕事をしていたペローが直接交渉したものか、プティパ父子からリュシアンを通じた働きかけがあったかは不明である。この輸入競争のような状態には、プティパ父子とペローの間に、ティテュスの後任の座をめぐり帝室劇場総局に向けてのアピール合戦的な意味合いもあったと想像できる。

⁴⁰³ Meisner, *op. cit.*, p. 64. Guest, *Jules Perrot*, pp. 246-248.

⁴⁰⁴ 好評にもかかわらず再演がなかった理由は定かではないが、この時主役を踊ったエルスラーが翌シーズンからモスクワに移籍となり、代わりにグリジがペテルブルクの花形舞姫となったこと、エルスラーの役の解釈はグリジのそれと全く異なるものであったこと、この時のエルスラーの踊りがすばらしく、オペラ座で世界初演を踊ったグリジを凌ぐとの声も上がっていたことが要因となったものと思われる。もしグリジを主役に再演を行えば、観客の間に前シーズンのエルスラーの舞台との比較が生じることは必至であり、ペローとしてはこれを回避したかったのではないだろうか。またゲストによると、オペラ座で上演した世界初演版には、実はパリでは未公開の《カタリナ》や《エスメラルダ》から転用した振付が数か所含まれていたため、ペテルブルク上演に際してペローはこの変更を行ったのだという。その結果、ペテルブルク版には、グリジが踊ったオペラ座版とは異なる部分が生まれてしまったことも、再演がなかった理由であろう。Guest, *Jules Perrot*, pp. 246-248. Плещеев, *Наши балет*, p. 143.

図表 10 ティテュス時代末期の輸入上演作品

各種資料に基づき高島登美枝が作成

作品名	ナタリー (リダ)	タランテ ラ	恋する悪 魔 (サタ ネラ)	エスメラ ルダ	カタリナ	パキータ	妖精の名付 け子 (妖精 の愛し子)	
世界 初演	年	1832	1839	1840	1843	1846	1846	
	劇場	オペラ座			ハー・マジスティーズ 劇場		オペラ座	
	振付家	F.タリオ ニ	コラーリ	マジリエ	ペロー		マジリエ	ペロー
	主役	M.タリオ ニ	F.エルス ラー	ルルー	グリジ	グラーン	グリジ	グリジ
帝室 劇場	年	1849	1849	1840	1848	1848	1847	1850
	振付家	プティパ (父) ペロー	ペロー	プティパ 父子	ペロー	ペロー	フレデリ ック プティパ	ペロー
	主役	エルスラー					アンドレ ヤーノワ	エルスラー
	観客の 反応	× 上演 2 回	× 上演 1 回	○	○	○	○	△ 好評だが 上演 2 回
作品 傾向	規模	2 幕	2 幕	3 幕	3 幕	3 幕	2 幕	3 幕
	ジャンル	世俗劇	世俗劇	世俗劇 夢幻劇	世俗劇	世俗劇	世俗劇	世俗劇 夢幻劇
	台本作 者	振付家	台本作家 (スクリ ープ)	台本作家 (サン＝ ジョルジ ュ)	振付家	振付家	台本作家 (フーシ エ 振付家	台本作家 (サン＝ジ ョルジュ)
	原作	ティテュ ス版?		文学	文学 (長編小 説)	実在の画家 評伝		
	原作作 者	ティテュ ス?		カゾット	ユゴー	モーガン		

この7作中5作がオペラ座作品であるのも、注目すべき点である。オペラ座とのコネクションを背景に持つプティパ父子がオペラ座作品の輸入に努めるのは当然であるが、オペラ座との間に長年確執があり⁴⁰⁵、且つオペラ座作品以外の人気作を多数有しているペローですら、わざわざ《タランテラ》と《妖精の名付け子》の輸入上演を行っている。これは、ティテュス時代からのオペラ座作品輸入の流れをそのまま踏襲したものと見ることができるが、その背景に、総支配人ゲデオノフ以下帝室劇場総局——彼らは宮内省の官僚であり、また帝政下の貴族階級でもある——の間に、欧化主義に由来するオペラ座の権威性への強い志向性が存在していたことを示唆している。プティパ父子だけでなく、ペローまでもがオペラ座作品を取り上げているのは、この総局の価値観に付度した結果だと言えよう。

そしてこれら7作それぞれに対する観客の反応は、「論文内掲載・図表10」が示す通りはつきりと好評／不評が分かれることになった。不評だった2作はフィリッポ・タリオーニの《ナタリー》とコラーリの《タランテラ》、つまりロマンティック・スタイル第一世代に生まれた作品である。反対にシーズンを越えて繰り返し再演されたものは、第二世代であるペローの《エスメラルダ》と《カタリナ》、マジリエの《恋する悪魔》と《パキータ》である。これら4作は帝室劇場で息の長い人気を保ち、いずれも19世紀後半にプティパの手によって改訂を加えられ⁴⁰⁶、更に長く踊り継がれ、観客の世代を越えて人気を保ち続けている。

不評となった2作の前シーズンには、ペローの《エスメラルダ》と《カタリナ》が上演され、圧倒的な成功をおさめている。両作品には、ペローの得意とするパ・ダクシオンがふんだんに取り入れられている。パ・ダクシオンは、振付上が盛り上がる舞踊メインの部分と、台本上、筋が次々と展開していく部分が一致することで、高い劇的効果を生み出すことができる（「1-4-4. ロマンティック・スタイル第二世代からの新しい振付手法」参照）。ペロー作品を見た帝室劇場の観客の目には、もはやマイム部分で筋を展開させていく第一世代の作品は色褪せて見えたことだろう。実際、《ナタリー》についての同時代人の評価

⁴⁰⁵ オペラ座は《ジゼル》の空前の成功後、ペローに対して《ジゼル》の創作への対価の支払いもせず、公式の共作者としても扱わず。内縁の夫であるペローを無視してグリジのみと次期契約が結んだ。これには当時の首席メートル・ド・バレエで《ジゼル》の共作者コラーリが、自分の地位を脅かすかもしれぬ存在への嫉妬とねたみから妨害を行ったと言われている。またグリジの母親もペローを出し抜いて娘とオペラ座の契約を結ばせることや、ペローとの別居の手助けを行っている。ペローはこうした裏工作に対抗するため、自分もオペラ座中枢部に働きかけることをしなかった。Guest, *Jules Perrot*, pp.76-77, pp. 88-89.

⁴⁰⁶ プティパによる改訂版の初演日は以下の通りである。《カタリナ》は1870年11月13日／露暦1日、《エスメラルダ》は、1886年12月29日／露暦17日と1899年12月3日／露暦11月21日、《サタネラ（恋する悪魔）》は1866年10月30日／露暦18日と1868年5月7日／4月25日、《パキータ》は1882年1月8日／露暦1881年12月27日である。

では、舞踊評論家コーニ Фёдор Алексеевич Кони（1809～79）が作品の古色蒼然さを不評の原因として挙げ⁴⁰⁷、プレシチエーフは *Наши балет* の中で、ペローが創作しみずから踊ったエルスラーとのパ・ド・ドゥ〈さくらんぼのパ〉の挿入によっても作品の振付の退屈さは救済できなかつたと述べている⁴⁰⁸。また《タランテラ》に対してプレシチエーフは、毒虫に刺されるという筋立て自体、喜劇には適しているが、2幕を費やしてバレエ化するには向かない題材だと批判している⁴⁰⁹。

これに対し第二世代振付家のマジリエ作品である《パキータ》と《サタネラ》は、ペテルブルクの観客がペロー作品を経験した 1848/49 シーズンの後も、高い人気を保ち再演を重ねている。この点から見ても、ペテルブルクの観客の支持の対象は、単純にオペラ座作品からペロー作品へ移行したというよりは、オペラ座作品か非オペラ座作品かを問わず、第一世代のロマンティック・スタイルから、パ・ダクシオンの採用でより高い劇的効果を生むようになった第二世代以のロマンティック・スタイルへと移行したのだと解されるべきである。

第二世代作品への支持が生まれた背景

ペロー作品を目にしたペテルブルクの観客が、ロマンティック・スタイル第一世代の作品に急激に物足りなさを覚えるようになった背景には、この時期のロシアの芸術潮流の変化の作用もあったと考えられる。ロシアの研究者ゴゾイーナは、ロシアにおけるエルスラーに関する論考の中で、タリオーニ父娘がロシアにいた 5 年間（1837～41）に比べてペロー来露の時期は文学面・美学面でより強くリアリズムを志向するようになっていたことと、バレエ観客層の主力である文学者や学生といった知識層——すなわち 1840～50 年代のバレットマヌ層（「0-3-2. 本研究の方法」参照）——がこうした変化に敏感であったことを指摘している⁴¹⁰。

⁴⁰⁷ Фёдор Алексеевич Кони, “Театральная летопись,” *Пантеон и репертуар русской сцены* 2/3(1850): 42-43. Плещеев, *Наши балет*, p. 142.

⁴⁰⁸ Плещеев, *Наши балет*, p. 142.

⁴⁰⁹ Плещеев, *Наши балет*, p. 142.

⁴¹⁰ Natalia Godzina, “Fanny Elssler’s Russian Seasons,” in *Russian Classical Ballet: Ballet in Russia* (1st published as an article in *Sovietsky Balet*, 1986), translated by Alecia Becky, Rodolfa Biasotto and Olga Guarda de Smoak, accessed February 27, 2021, http://www.aha.ru/~vldmo/d_txt11.html

ゴッシーナは、ロシアの舞踊批評の基礎がタリオーニ父子の舞踊美学によって築かれたことを述べつつも、その理由について「当時のロシア人はまだエルスラーを見たことがなかったからだ」と述べている。もともとロシア文学は、ゴーゴリ Николай Васильевич Гоголь (1809~52) やレールモントフ Михаил Юрьевич Лермонтов (1814~41) の作品に見られるように、1830年代以降リアリズムを志向していた。その点、タリオーニ時代のバレエは、同時代の文学潮流とは異なる美学的視点から論評されてきたのである。しかしエルスラーのリアリティに富んだマイムの演技力、舞踊場面であってもまなざしや指先のわずかな表情で役の感情表現を行う舞踊スタイル、それを十分に活かしたペローのパ・ダクシオンによる振付手法を目の当たりにすることによって、帝室劇場観客層の中に、バレエを文学作品と同じ美学的基準で評価しうる芸術と捉える認識が生まれたのだと、ゴッシーナは述べている。

このゴッシーナの考察の裏付けとなる意見が、19世紀の舞踊評論家プレシチェーエフの舞踊史書 *Наши балет* の中に見られる⁴¹¹。プレシチェーエフは、ペロー作品によってバレエの観賞姿勢の変化がもたらされたことを指摘している。ペローは、19世紀初頭に帝室劇場バレエに隆盛をもたらしたバレエ・ダクシオンの振付家ディドロの作品を鑑賞したのと同じ視点でバレエを鑑賞する姿勢を、再び観客にもたらしたというのである。プレシチェーエフは更にディドロ作品とペロー作品を比較して、創造性や振付構成力に関してはディドロが勝っているものの、ペロー作品は詩的な趣 (поэтический колорит) を有し、繊細な芸術性の高さを纏っている点で、まだ粗削りなところのあったディドロ作品に比べて美学面での進化が見られると述べている (以上大意)。

ゴッシーナとプレシチェーエフの指摘を総合すると、ペロー作品に出会うことで、帝室劇場の観客層は、かつてディドロ時代のバレエに見出していた迫真性の高さや演劇的な要素という魅力を再発見し、バレエという芸術が、同時代の文学作品を味わうのと同じ感性で鑑賞し得るものでもあることに思い至ったのだということが理解できる。この気づきは、その反作用として、これまで慣れ親しんできたロマンティック・スタイル第一世代の作品を、視覚的には美しいが登場人物の人物造型に奥行きがなく、筋立ても起伏に乏しいと感じさせる効果を引き起こす。それが《ナタリー》と《タランテラ》の不人気の原因となったのだと考えられる。

⁴¹¹ Плещеев, *Наши балет*, p. 154. もともと「詩的な趣 поэтический колорит」という語は、マリー・タリオーニの舞踊美を形容する際にしばしば用いられた語である (「0-4-2. オペラ座の花形舞姫と代表作にみるロマンティック・スタイルの傾向」参照)。ペロー作品の特徴としてこの語が使われていることは、彼が第一世代のスタイルを継承していることを示している。

舞踊美と演劇的な迫真性の両立

第一世代のロマンティック・スタイルは、女性ダンサーの魅力を集客の重点に置いたオペラ座初代総裁ヴェロンの方針を反映して、女性のトゥ・シューズによる舞踊という新しい舞踊技法によって描き出される舞踊美を、ロマン主義的な題材の筋立ての中に以下に配置するかということが問われた結果として形成されたスタイルだと言える。しかし台本と振付の関係としては、バレエ・ダクシオン時代から引き続き、筋はマイム場面で進展していき、舞踊の見せ場では祝祭などしかるべき口実のもと筋展開が一時停止するという構成が取られた。したがって舞踊美を前面に押し出そうとすればするほど、筋が停滞し、筋の面白さやダンサーの演技力を見せようとするほどマイム場面が増えて舞踊場面が減るという二律背反を抱えていたのが、第一世代のロマンティック・スタイルだと言える。

パ・ダクシオンという振付手法は、この矛盾の解消に役立ったのである。パ・ダクシオンにより作品の台本上のハイライトと舞踊上のハイライトの一致が実現したことで、振付家は作品内での舞踊美の見せ場と演劇的な迫真性の見せ場のバランスを、創造性の赴くまま自在に配分することが可能になった。プレシチエーフがペローのスタイルについて「詩的な趣」という言葉を使っていることが示しているように、自身もロマンティック・スタイル第一世代作品のダンサーであったペローは、パ・ダクシオンを用いることによって、第一世代によって形成された詩情溢れる舞踊美の表現を損なうことなく、演劇的な迫真性と両立させたのだった。ペローのスタイルは、マリー・タリオニの時代に形成された帝室劇場観客のバレエ観を満たすものであると同時に、同時代のロシアの文学的な思潮にも合致するものであった。

ペローとプティパの差：帝室劇場観客層の嗜好への対応力

《エスメラルダ》と《カタリナ》の帝室劇場初演の翌シーズンの新作に、プティパ父子は《ナタリー》を、ペローは《タランテラ》と、共に第一世代のオペラ座作品を選んでいる。この選択から判断して、《エスメラルダ》と《カタリナ》が帝室劇場の観客層に与え

たインパクトと、その結果としてもたらされた舞踊観の変動について、プティパ父子はもとより、ペロー本人も当初はよく自覚していなかったと思われる。

しかしペローはそのひと月半後、《タランテラ》と全く同じ主要キャスト（エルスラー、ヨハンソン、ペロー）で自身の最新作《妖精の名付け子》を上演することで、同じオペラ座作品でありながら《タランテラ》との観客の反応の違いを目の当たりにすることになる。更にその2週間後、やはり同じ3人を主役級とする《カタリナ》の再演での観客の盛り上がりの前に、彼は何が帝室劇場の観客を喜ばせる点なのかを悟ったのではないだろうか。翌シーズン以降の彼の上演作品の選択や新作の作風は、彼が観客の嗜好を理解したことを物語っている。

一方、プティパ父子は、モスクワ出張のため、《エスメラルダ》の初演が帝室劇場に巻き起こしたインパクトの大きさを目の当たりにしていない。《カタリナ》の初演の1849年2月16日／露暦4日にはペテルブルクに帰還していた可能性もあるが、これもさだかではない。そのため、翌シーズン以降ペロー作品が上演の中心となりオペラ座作品の輸入上演が激減したことに対しては、単純にペローがメートル・ド・バレエとなったことの影響と捉え、それを引き起こした帝室劇場観客層の嗜好の変化に関心を払わなかったか、理解していなかったのだと思われる。

なぜならばプティパは、このティテュス時代末期から約10年後、ペローが足の故障で職務不能となった1858/59シーズンに、ペローに代わって花形舞姫フリードベルク Ekaterina Friedberg / Екатерина Иосифовна Фридберг (1838~1901)⁴¹²のための新作を用意するにあたって、わざわざ1827年にオペラ座で初演された《夢遊病の女 *La somnambule, ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* / Соннамбула, или Прибытие нового сеньора》の輸入上演を選んでいるからである。それまでペローの上演してきた作品の路線とは全く傾向が異なる、むしろティテュス時代に逆戻りしたかのようなこの作品選択により、プティパは《ナタリー》の輸入上演の失敗を再び繰り返すこととなる。

⁴¹² フリードベルクの本名はグプマン Екатерина Иосифовна Гупман で、ロシア人である。英国の研究者ゲストによると、もともとペテルブルク帝室舞踊学校で学んでいたが、高身長のためダンサーには不適合とされ、ハー・マジステイズ劇場で踊っていたとされているが、ロシアの研究者フェドルチェンコの2019年の論考によると、彼女の舞踊学校在学中に父親が男爵位を授かったため、貴族の子女にふさわしい学びの場としてパリのバレエ私塾に留学し、1856年にロンドンでデビューをしたのだという。フェドルチェンコは、フリードベルクが帝室劇場から花形舞姫として招かれるに至った経緯について、彼女がロンドンでペロー作品を踊って成功をおさめていたこと、パリにいる彼女の師からペロー宛てに推薦状が送られたこと、ペローもロンドンで自分の作品を踊った若いダンサーのことを知っていたことが重なった結果だろうと述べている。Guest, Jules Perrot, pp. 303-304. Ольга Анатольевна Федорченко, “Неизвестные иностранные балерины на сцене петербургского Большого театра. 1854—1859 годы (Роза Гиро, Луиза Флёрн, Габриэль Иелла, Екатерина Фридберг),” in *Временник Зубовского института* 25/2(2019): 19-24.

《夢遊病の女》の失敗

《夢遊病の女》は夢遊病という特異な精神状態を扱った世俗恋愛劇である点で、題材面ではロマンティック・スタイルの先駆的作品であった。しかし振付はオーメールによるバレエ・ダクシオン・スタイルであったため、1830年12月を最後にヴェロン改革以降のオペラ座での上演は途切れていた⁴¹³。それが1857年11月にロザティを主演に蘇演されることになり、演技達人な彼女のマイムが好評を博して⁴¹⁴、1859年まで合計12回にわたって⁴¹⁵再演を繰り返すことになったのである⁴¹⁶。

プティパがこの作品の輸入上演を行ったのは1859年1月であったから、まさにパリでロングラン中の作品を取り上げたということになる。プティパとしては《サタネラ》や《パキータ》と同様に、オペラ座の旬の作品を帝室劇場の舞台に乗せることが、芸室劇場総局にとっても観客にとっても喜ばれることだと考えたのであろう。確かに、帝室劇場はこの前シーズンにもオペラ座の人気作《海賊 *Le Corsaire / Kopcap*》(1856)を輸入上演して(1858年1月21日/露暦9日)、大きな成功をおさめている。目下オペラ座の人気作となっている《夢遊病の女》も、《海賊》同様に良い結果を生むとの判断も働いたかもしれない。また、《夢遊病の女》は、主演のフリードベルクが、半年前にオペラ座に客演して好

⁴¹³ 鈴木晶の研究データ『オペラ座日誌』(未刊行)による。しかし *Le Ménestrel* 紙の記事によると1840年にも再演された記録がある。Anonymous, *Le Ménestrel*, 29 mars 1840.

⁴¹⁴ 例えば音楽評論家スクードは、作品に対しては「とてもしゃれたバレエ」(un très joli ballet)、ロザティに対しては「マイムの多彩な表現を披露した」(M^{me} Rosati déploie une si grande vérité d'expression mimique)と述べており、パリではこの作品が好意的に受け入れられたことがわかる。Paul Scudo, “Le Mouvement musical de 1857,” in *Revue des Deux Mondes, 2e période, tome 12* (Paris: Revue des Deux Mondes, 1857), p. 906.

⁴¹⁵ 鈴木晶の研究データ『オペラ座日誌』(未刊行)による。

⁴¹⁶ スクリューによる《夢遊病の女》のバレエ台本の舞台設定はプロヴァンス地方であり、全体も3幕で構成されている。これに対し、バレエの人気が契機となって生まれたロマーニ Felice Romani (1788~1865)の台本によるベッリーニ Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini (1801~35)のオペラ《夢遊病の女 *La Sonnambula*》(1831)は舞台をスイスに移し、全体も2幕構成になっている。バレエの上演はヴェロン改革を機にいったん途切れていたが、オペラの方は初演後欧州各地で長く上演が続いていた。このような状況の中蘇演されたこのパリ版および帝室劇場版は、初演版のエロルドの楽曲を使用しつつも、オペラの筋立てと構成を流用して舞台をスイスに移し、構成を2幕に変更して上演された可能性が高い。その理由としては、①4名の女性ダンサーによるディヴェルティスマンに〈4つの小郡 *Les quatre cantons*〉というタイトルが与えられているが、これがルツェルン湖の別名 *Le lac des quatre cantons* と関連していると思われること、②フリードベルクのパリ公演を報じた『ル・メネストレル』紙では、1幕2幕のフリードベルクへの称賛が述べられているが、筋展開上クライマックス場面となる3幕についての言及がないことが指摘できる。なお音楽については、ベッリーニの曲ではなく、初演の作曲家エロルドの曲を使用していたことが *Revue des Deux Mondes* 誌の記事から判明している。Paul Scudo, “Le Mouvement musical de 1857,” in *Revue des Deux Mondes, 2e période, tome 12*, pp. 893-913.

評を博した作品でもあった⁴¹⁷。

ペローに代わって新作を振り付けるという仕事は、プティパにとって、アンドレヤノワとエルスラー以来約 10 年ぶりの花形舞姫のための大作上演という好機であった。しかしプティパは、ここで自分独自の新作を出すことはしなかった。振付家としてのプティパは、この時点ではまだ、初の中規模作品《摂政時代の結婚 *Un mariage sous la Régence / Брак во времена регентства*》(1858) をやっと成功させた段階であった。おそらくまだオリジナルの大作創作を自分のこととして具体的に考えたこともなければ、この緊急時に即対応することができるほどの創作アイデアの蓄積もなかったのであろう。

劇場上層部にとっても、この時はまだ大規模作品の創作経験がなかったプティパに新作創作を期待するよりも、彼の《パキータ》や《サタネラ》での成功経験の方が信頼に値するものであり、総局内に依然根強い欧化志向⁴¹⁸にも適うものであった。興行的に見ても、パリで現に上演中の作品を帝室劇場に持ち込むという点、フリードベルク自身がこの役でパリでの成功を勝ち取っている点で、成功を見込める要素は存在していた。オペラ座でのこの作品の主演ロザティは、今シーズン帝室劇場でフリードベルクと共に花形舞姫の座にあるフェラリスのライヴァル⁴¹⁹であったから、フリードベルクにこの作品を踊らせることによって、オペラ座と類似する状況を創出して、観客の話題を集めることも期待できた。

プティパは輸入上演にあたり、マイム場面が多いバレエ・ダクシオン期の振付であるこの作品に対し、フリードベルクと若手ロシア人女性ダンサー3 人による〈4 つのスイスの小郡 *Les quatre cantons*〉と題したディヴェルティスマンを付加し、ロマンティック・スタイルに近づける工夫を施している。しかし、この公演は失敗に終わった。プレシチエーフ

⁴¹⁷ フリードベルクは 1858/59 シーズン前の休暇を利用してオペラ座デビューを果たしているが、この時(1858 年 8 月 27 日) 彼女が踊ったのがこの《夢遊病の女》であった。*Le Ménestrel* 紙の舞踊評では、マイムのすばらしさが観客を満足させたと記されている。Anonymous, *Le Ménestrel*, 29 août 1858.

⁴¹⁸ 帝室劇場総局は、メートル・ド・バレエはフランス人、花形舞姫はオペラ座もしくは西欧諸劇場の主演級ダンサーを招聘というティテュス時代からの方針を、ペロー時代も依然堅持している。

⁴¹⁹ 当時オペラ座の花形舞姫は、共にスカラ座バレエ学校出身のロザティとフェラリスが担っていた。1855 年から 59 年まで花形舞姫の座にあったロザティは、タクテを駆使したテール・ア・テールの情熱的な踊りと演技力に優れたエルスラー型のダンサーであり、1856 年から 1863 年の間花形舞姫を務めたフェラリスは軽やかな跳躍と高難度のポアント技巧に優れ、軽く柔らかな踊りを得意とするタリオニ型の踊り手であった。マジリエは二人の花形舞姫をヒロインとして一作の中で競演させる作品《マルコ・スパーダ》を制作している。この対照的な二大舞姫のライヴァル関係は、1860~70 年代ペテルブルク帝室劇場の観客層の「演技—舞踊」「テール・ア・テール—エレヴァシオン」というバレエ観賞基準の二軸を数年先取りするものであった。この後 1860 年代後半に、ドール Henrietta d'Or (1844~86) がオペラ座とペテルブルクの両劇場を沸かせることで、ダンス・アカデミックかヴィルトゥオジティかという三つ目の価値評価軸も加わることになる(この 3 つの価値評価軸についての詳細は「2-2-4. 1860 年代の帝室劇場を取り巻く状況」参照のこと)。

は「全くの不成功」「踊りがほとんど含まれておらず、フリードベルクとプティパのパ・ド・ドゥとロシア人ダンサーたちのパ・ド・カトルだけが見るべきものであった」と酷評し、スカルコフスキーも失敗作と明言している⁴²⁰。プレシチエーフはこの上演失敗を劇場側ではなく、フリードベルクとプティパの個人の責任に帰して、メートル・ド・バレエであるペローの不在がバレエ団のレパートリーに好ましくない影響を及ぼしていると述べている。

プティパは、《ナタリー》の輸入上演時に、前年の《エスメラルダ》と《カタリナ》上演をきっかけにペテルブルクの観客層の嗜好に変化が生じたことを読み取れず、劇場総局の欧化主義傾向に迎合した作品選択をして不評を被ったが、10年後の《夢遊病の女》でも再び同じ失敗を繰り返してしまったのである。この原因が、プティパがオペラ座とのコネクションを強く意識したためであったのか、この10年間帝室劇場で盛んに上演されてきたペローやマジリエの第二世代ロマンティック・スタイルの作品の特徴を理解していなかったためなのかは不明である。あるいはまた、前章で検討した通りこの10年間のプティパはペローから演技力を評価されてダンサーとして重用されてきたがゆえに、迫真的な演技力に高い評価を置く帝室劇場観客層の嗜好の意味するところを勘違いしたのかもしれない。しかしダンサーのマイムの妙技でパリの観客を魅了した《夢遊病の女》が、帝室劇場では全くと言ってよいほど評価されなかったのである⁴²¹。

《夢遊病の女》の舞踊評の中に、マイム場面やダンサーの演技力を評価する声がなく、舞踊の見せ場に長所を見出す指摘が上がっていることから、帝室劇場の観客は、文学や演劇に匹敵する劇的構成力のある台本と共に、ダンサーの舞踊力と演技力の両方をバランスよく見せることのできる振付構成を喜んでいたことが読み取れる。この点、パ・ダクシオンを多用するペローの振付は、この配分を巧みだったのである。プティパは、ペロー作品で多数の重要な役を踊ってきたが、自身がバレエ団を担う振付家の立場に急遽立たされた

⁴²⁰ プレシチエーフもスカルコフスキーも、プティパと親しい舞踊評論家であり、プティパに対しては好意的な論調が多いが、《夢遊病の女》に対する評価は手厳しいものがある。Плещеев, *Наши балет*, pp.183-184. Константин Аполлонович Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств* (1st ed. Санкт-Петербург, 1882) (Москва: Директ-Медиа, 2014), pp. 243-244.

⁴²¹ パリとペテルブルクのこの反応の差異は、パリの観客はペロー作品をほとんど目にしていないこと、この当時パリのレパートリーとなっている唯一のペロー作品《ジゼル》もこの頃には上演頻度が低下していることの影響であろう（《妖精の名付け子》は1850年で上演が途切れている）。1850年代のオペラ座は、前半がマジリエとサン＝レオンの2人メートル・ド・バレエ体制、後半がマジリエの単独体制であった。マジリエもサン＝レオンも、パ・ダクシオンの使用が一般化した第二世代以降の振付家であるが、マジリエは優れた台本作家と組んで筋の面白さで見せる演技重視傾向、サン＝レオンは舞踊の見せ場をふんだんに盛り込むが筋の説得力は弱いという傾向であった。鈴木晶『バレエ誕生』、東京：新書館、2002年、214頁。

ときに、その経験を十分に活かしることができなかつたのである。

2-1-3. ペロー時代：創作活動の中断と再開

ペローのアシスタント

前章で検討した通り、ペロー時代のプティパはダンサーとしての活動が中心であった。振付家としての活動は、1849年の《ナタリー》の輸入上演以降、1853年まで4年間の空白が生じている。この間、プティパは1849/50シーズン中に《カタリナ》再演のリハーサルを担当し、1850年10月にグリジのペテルブルク・デビュー公演の《ジゼル》ではペローのアシスタントを務めているが、それ以降の3年間は、振付家としての活動を全く行っていない。

《カタリナ》のアシスタントに関しては、前節「2-1-2. ティテュス時代末期：輸入上演の明暗」の《ナタリー》についての箇所と言及したが、1849年11月か1850年2月のいずれかの時期に、捻挫したペローの代理としてリハーサルに携わっている。プティパの自伝によると、このとき皇帝ニコライ1世がリハーサル現場に行幸、「銃を持ったパ」のリハーサルで、銃の扱い方をみずから指導している⁴²²。プティパの言う「銃を持ったパ」とは、盗賊団の娘カタリナが登場する場面でコール・ド・バレエと共に踊る〈パ・ストラテジック Pas stratégique〉の部分である（「論文内掲載・図表6 L. グラーンが演じる《カタリナ》初演のタイトル・ロール」参照）。

グリジ主演の《ジゼル》公演でペローは、帝室劇場の《ジゼル》でこれまで採用されてきたティテュス版からカラーリ＝ペロー版（オペラ座版）へとプロダクションの変更を行った。このためこの版に詳しいプティパが、アシスタントとして起用されたのである。ペローはこの時プティパに対し、オペラ座初演時にカラーリが振付を担当したウィリの幻想舞踏会の場面（第2幕第3～5景）の振付に多少の手を加えることを許している⁴²³。

⁴²² 幼時から軍事関連の事物を好んだニコライ1世は、女性ダンサーたちが軍隊を模した動きを演じる場面を愛好していた。《カタリナ》のこのエピソードに先立つティテュス時代にも、皇帝はフィリップ・タリオ＝振付作《後宮の反乱》中のハレムの女たちの戦いの場面——やはり〈パ・ストラジェティック〉と呼ばれる踊りの部分——のリハーサルのため、本職の軍人を派遣する勅令を出し、ついには皇帝自身が行幸してみずからコーチを行っている。皇帝はこの作品の公演を、一度も欠かさず観劇したといわれている。Meisner, *op. cit.*, p.33.

⁴²³ Meisner, *op. cit.* p. 65.

振付創作の再開

《ジゼル》の後 3 年間、プティパはダンサーとしての活動に専念することになる。彼が振付創作活動を再開するのは、1854 年 1 月 3 日／露暦 1853 年 12 月 22 日のプティパのベネフィス公演で踊られた《ガリシア風舞曲 *Gallegada*》と、1855 年 1 月にミハイロフスキー劇場 Михайловский театр⁴²⁴で開催された女優のベネフィスで踊られた《グラナダの星 *L'étoile de Grenade / Звезда Гренады*》である。いずれも幕ものの作品ではなく小品であり、表題から、彼の得意なスペイン舞踊によるダンス・キャラクターの振付であることが見て取れる。

この《ガリシア風舞曲》と《グラナダの星》は、既存作品の輸入上演ではなく、プティパ自身の振付創作である。渡露以前の存在が確認できない作品を考慮から外した場合、これらは、ナント時代以来十数年ぶりのオリジナル作品の創作ということになる。この後のプティパの振付活動は、オペラ座作品の輸入に終始した渡露直後の 3 年間とはうって変わって、ほぼ全てオリジナル作品の創作となっていく。

ミューズとの出会い

プティパが再び振付家としての活動を開始した 1853～55 年は、彼の私生活においても 2 つの大きな出来事が起こっている。一つはロシア人若手ダンサー、マリア・スロフシチコワ Мария Сергеевна Суровщикова-Петипа (1836～82)⁴²⁵との結婚であり、もう一つは父ジャン＝アントワーヌの死である。いずれも私生活に属する出来事ではあるものの、プティパの舞踊人生に深い関わりを有する人物が、一人は新たに登場し、一人はそれと入れ違うようにして去っていったことが短期間に重なったのである。

⁴²⁴ バレエとオペラを上演するポリショイ・カーメンヌイ劇場（「ポリショイ」は「大きい」の意）に対し、ミハイロフスキー劇場は演劇専門の小劇場で、共に帝室劇場である。

⁴²⁵ マリア・セルゲイエヴナ・スロフシチコワは帽子屋の非嫡出子として生まれた。舞踊学校在学中の 1850 年、14 歳で同級生男子とワルツを踊って帝室劇場の舞台にデビューしている。プティパと結婚後は、スロフシチコワ＝プティパと名乗っているが、本研究ではプティパ姓の人物を多数取り扱うため、区別の便宜上「スロフシチコワ」と書き表す。

プティパは1854年のオフシーズンに、帝室舞踊学校を卒業したばかりのマリア・スロフシチコワと結婚した⁴²⁶。プティパはジャン＝アントワーヌの計らいによって、ロシアでのキャリア初期から、正式契約ではないものの舞踊学校の教師を務めている⁴²⁷。したがって二人の出会いの場は、舞踊学校であったと思われる⁴²⁸。

プティパにとって久々の振付作品となった1853年12月の《ガリシア風舞曲》では、まだ舞踊学校在学中のスロフシチコワが、プティパ、ペロー、バレエ団のソリスト級ダンサーであるプリクーノワ Анна Ивановна Прихунова（1830～87）⁴²⁹と共に踊った。その2か月後の1854年2月、ペローの《ファウスト》初演で、彼女はこれまでペロー作品での起用経験のあるバレエ団の若手ロシア人ダンサーたちを飛び越して、マルガレーテの友人マルタ役に大抜擢された⁴³⁰。プティパのファウスト役同様、スロフシチコワのマルタ役も高い評価を勝ち得ている⁴³¹。

⁴²⁶ プティパは結婚以前の1850年にブルダン Marie Thérèse Bourdin (?～1855)なる女性との間に婚外子マリウス（父と同名） Marius Mariusovich Petipa / Мариус Мариусович Петипа（1850～1919）を儲けている。実母の死後、息子はプティパとスロフシチコワの元に引き取られて成長し、アレクサンドリンスキー劇場の俳優となっている。Lynn Garafola, *Legacies of Twentieth-Century Dance* (Connecticut; Wesleyan University Press, 2005), p. 37.

⁴²⁷ Meisner, *op. cit.* p. 78.

⁴²⁸ メイスナーは、舞踊学校の上級女子クラスを指導していたペローが、彼の学生であるスロフシチコワに目を留め《ファウスト》のマルタ役に抜擢したことを、プティパとの出会い（または親密化）のきっかけだと述べている。しかし《ファウスト》より前に上演された《ガリシア風舞曲》でプティパがスロフシチコワを起用し、ペローと共に踊る機会を設けていることから考えると、メイスナーの説とは逆の可能性も考えられる。《ガリシア風舞曲》の公演が1853年12月22日（露暦）、《ファウスト》の初日が1854年2月2日（露暦）であり、《ガリシア風舞曲》のリハーサル開始時期（一般的に考えて公演のひと月程度前）は11月中であるうから、ペローがシーズン新作として《ファウスト》の輸入上演の振付・演出案を構想していた時期に合致する。ペローは《ガリシア風舞曲》のリハーサルを通じてスロフシチコワがペローの目を引くように計らい、その結果ペローがミラノ初演時にはなかったマルタ役を彼女のために創設したと考えるほうが、《ガリシア風舞曲》にわざわざペローの参加を仰いでいることの意味とも整合的であると言える。

⁴²⁹ アンナ・プリクーノワは帝室舞踊学校出身で、ティテュスの弟子である。11歳の時にフィリッポ・タリオニ作品で難しいパを含む子役として帝室劇場の舞台を踏み、在学中の1846年に本格的にデビュー、1849年に舞踊学校卒業後は、バレエ団でソリストとして活躍し、ペローが積極起用したロシア人若手ダンサーの筆頭的存在となったが、1861年に皇族のガガーリン大公 Лев Николаевич Гагарин（1828～68）と結婚して引退する。なお各種文献における1862年以降の記述に登場する「プリクーノワ」は、アンナの妹、アレクサンドラ Александра Ивановна Прихунова（1843～1900、1861帝室舞踊学校卒）である。アレクサンドラは後に、男性第一舞踊手のアレクセイ・ボグダーノフと結婚する。

⁴³⁰ マルタ役は、ゲーテの原作には登場しない、ペローが新たに創出した人物である。5名登場するマルガレーテの友人たちの中で一人だけ名前を与えられており、薔薇の女王の座をめぐるマルガレーテへの嫉妬心をメフィストフェレスに利用されるという役柄である。演技力を必要とするだけでなく、第2幕第2場のディヴェルティスマンでは、ファウストとのマズルカによるパ・ド・ドゥも与えられている（『論文内掲載・図表9 《ファウスト》でプティパが踊った主なパ・ダクション場面』参照）。Guest, *Jules Perrot*, pp. 212-213, pp. 278-280.

⁴³¹ この公演で彼女はニコライ1世からダイヤモンドのイヤリングを送られている。Meisner, *op. cit.*, p. 90.

《ファウスト》の後まもなくスロフシチコワは舞踊学校を卒業し、1854年4月15日／露暦3日付で帝室劇場バレエ団と団員としての契約を交わした⁴³²が、その年の卒業生の中で、コール・ド・バレエではなくソリストとしての採用となったのは、彼女ただ一人であった。プティパと彼女は7月10日／露暦6月28日に入籍、7月16日／露暦4日に挙式しているが、プティパはこれに先立ち、自分がフランス国籍とカトリックの信仰を保ちながらロシア人でロシア正教徒のスロフシチコワと結婚するために、父とペローを証人とする独身証明書や皇帝の推薦状を含む大量の書類を関係各所に提出し、5月27日に結婚許可を獲得している⁴³³。アメリカの舞踊学者ワイリーは、この労力の背後には、帝室舞踊学校出身のロシア人ダンサーとの結婚に伴う契約条件の有利な更改をプティパが意識していたことを読み取っている⁴³⁴。実際に彼の契約期間は、次シーズンから10年更新に変更されている。

結婚から半年後にあたる1855年1月、プティパはスロフシチコワを主役に《グラナダの星》(1855)⁴³⁵を創作している。小品ではあるものの、結婚前の《ガリシア風舞曲》に続き彼女を起用したオリジナル作品が再び生まれ出ていることは、スロフシチコワの存在がプティパの創作の源泉となり始めていることを示している。

ジャン＝アントワーヌの死

結婚から1年後の1855年7月28日／露暦16日、プティパの父ジャン＝アントワーヌが

⁴³² 帝室舞踊学校出身者が帝室劇場と契約する場合、16歳になった年にさかのぼって起算された10年間契約を結ぶのが当時の決まりであった。これに対し、招聘外国人ダンサーは通常1年契約であり、実績や帝室劇場への貢献度に応じて3年契約となる場合もあった。ジャン＝アントワーヌは最初から3年契約であったが、プティパもペローも、エルスラーやグリジもみな1年ごとの契約更新であった（ペローはその後ロシア人女性との結婚を根拠に3年契約への変更を申し出て、認められている）。

⁴³³ 夫婦で信仰が異なるため、挙式は帝室劇場附属のロシア正教会と、ペテルブルク市街地にあるカトリック教会の両方で行われた。彼らの間に生まれた子供はロシア正教徒となることが定められた。Meisner, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁴³⁴ Roland John Wiley, "A Context for Petipa," in *Dance Research* 21/1 (Summer, 2003): 45.

⁴³⁵ 《グラナダの星》のスロフシチコワの踊りについて、同時代の舞踊評論家コーニは、「グラナダやセヴィリア、マドリッドの市井の人々の踊りのようで、あまりにも本物のスペイン舞踊に近く、バレエのダンス・キャラクターとしての優美さを欠いていた」という趣旨の論評を残している。但し、この公演は、バレエ団の公演ではなく、ミハイロフスキー劇場で行われたフランス演劇団（帝室劇場の演劇部門のセクションの一つ）の花形女優ミラのベネフィスへの客演であったことを考えると、プティパが意識的に土着色を前面に出した振付を行った可能性も考えられる。いずれにせよこの論評からは、現地に引けを取らなかったというプティパのスペイン舞踊の踊りぶりをスロフシチコワが継承していること、プティパの指導によりスロフシチコワがダンス・キャラクターの舞踊力を伸ばしていったことが読み取れる。Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том* (Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015), p. 42. Meisner, *op. cit.*, p. 78, p. 360.

亡くなった。彼は 1847 年の来露以来舞踊学校で上級男子クラスを担当していたが、生徒を棒で殴るような前近代的な指導法を改革し、学校の雰囲気を変えた。彼と、上級女子クラスを教えていたフレデリック、ユゲ Eugène Huguet（生没年不詳）によるフランス派のメソッドと、1848 年からは最上級女子クラスを指導することになったモスクワ出身のロプヒナ Дарья Сергеевна Лопухина（1806～55）⁴³⁶の指導によって、ペテルブルクの舞踊学校の水準は一気に向上した⁴³⁷。

父の死により、プティパは父の跡を継いで 1855 年 9 月の新学期から舞踊学校の教師として正式な契約を交わし、男子上級クラスの指導にあたることになった。

プティパのこれまでの舞踊人生で、彼が父と離れていたのは、ナントから二度目のボルドーを経てシルコ劇場初期の合計 5 年間だけであった。メートル・ド・バレエとしてモネ劇場とシルコ劇場を発展させ、ロシアの地にあっても帝室舞踊学校の水準を引き上げたジャン＝アントワーヌは、舞踊学校関係者はもちろんのこと、バレエ団からもペローからも厚い信頼を寄せられてきた。プティパの帝室劇場初期の振付家としての実績は、父との協働によるものであり、父の振付家としての豊富な経験に助けられて築かれたものであった。10 代から父の背中を見ながら歩んできたプティパにとって、父の死は大きな喪失感をもたらしたと思われる。父の喪に服するかのよう、プティパは再開していた振付創作を 1 年間、止めてしまう⁴³⁸。

父の死から 1 年後の 1856 年の初夏、プティパはオペラのバレエ場面の振付をゴルツと共作することから、振付家としての活動に復帰した。その次作は 1 年後となった。1 年間、彼の創作がなかったのは、彼のミューズであるスロフシチコワが第一子を妊娠したためであろう。彼女が長女マリアを出産した翌 1857/58 シーズン以降、プティパは堰を切ったかのように創作を開始する。以後引退まで約 50 年間、彼は常に年 1～2 作品の新作を生み出し続けていく。

⁴³⁶ グルシコフスキーの弟子で、モスクワ帝室劇場バレエ団のダンサー。フランスからの招聘ダンサー、リシャール Joseph Richard（1788～1867）と結婚し、オペラ座のダンサーとなるジナイーダ（ジーナ）・リシャール Zina Richard（1832～90）を産む。娘の他、スロフシチコワ、ムラヴィヨーワらペローが抜擢した若手ロシア人ダンサーたちは、彼女の門下である。

⁴³⁷ Meisner, *op. cit.* p.78.

⁴³⁸ この頃、クリミア戦争の戦費調達のため、帝室劇場の公演予算が削減されている。したがってメートル・ド・バレエではないプティパが振付を手掛けることのできるような小規模公演の企画が減らされた結果として、プティパの創作活動が 1 年間空白になった可能性も考えられる。

2-1-4. 1850年代のペローと帝室劇場の変容：クリミア戦争の影響

帝室劇場は、1850年代に差し掛かる時期に、ティテュス体制からペロー体制への移行に伴い、上演作品動向が大きく変わったことは既に見た通りである（「1-4-1. プティパが経験した二世代・二タイプのロマンティック・スタイル」および「2-1-2. ティテュス時代末期：輸入上演の明暗」参照）。1850年代の帝室劇場は更に、1853年開戦のクリミア戦争と、そのさなかである1855年に起こったニコライ1世の崩御・アレクサンドル2世の即位というロシア社会全体に関わる大事にも直面することとなる

この2つの出来事は、ペローの作風と劇場運営にさまざまな変化をもたらした。変化の一部は、ちょうど同時期に結婚（1854年）と父の死（1855年）を経験して、振付創作を再開したプティパを後押しする方向にも作用した。そこで、戦争と新帝位即位が帝室劇場とペロー、プティパに及ぼした影響について、ここで一項を割き、検討を加えることとする。

クリミア戦争勃発による変化1：夢幻劇への回帰

1853/54シーズン⁴³⁹が明けてまもなく、クリミア戦争が勃発する（1853年10月16日／露暦4日）。この戦争を契機に、帝室劇場のシーズン新作やペローの創作に、筋立て傾向の変化が生まれる。それは、世俗劇の減少と夢幻劇の増加である。

ペローが帝室劇場に関与し始めた1848年から開戦前の53年上半期までの5シーズンでの幕ものの新作は12作あるが、そのうち夢幻劇は《妖精の名付け子》とコラーリ＝ペロー版《ジゼル》と《オンディーヌ》の3作だけである（「付録資料集掲載・図表B プティパ来露からペロー在任中（1848～60）の帝室劇場の新作バレエ」参照）⁴⁴⁰。これがクリミア

⁴³⁹ ペローのミューズであるグリジは、このシーズンはロシアを去っている。グリジが帝室劇場を去った理由としてゲストは、グリジの従姉にあたるソプラノ歌手ジュリア・グリジ Giulia Grisi (1811～69) とその夫であるテノール歌手マリオ Giovanni Matteo De Candia (1810～83) の1852/53シーズンの来露を指摘している。夫妻の客演によってペテルブルクのバレエの人気はオペラに押される形となり、それが、このシーズンに二つの新作を発表したペローを失望させ、グリジにペテルブルクを去る決意を起こさせたのだという。彼女は1853年3月15日の《ガゼルダ》を最後に、翌シーズンの契約更新をせず帝室劇場の舞台を降りた。Guest, *Jules Perrot*, p. 273. なお、メイスナーによると、ペテルブルクに限らず、1850年代の欧州の劇場でのバレエ人気は、いずこもイタリア・オペラの人気に比べて低迷傾向であったという。Meisner, *op. cit.*, pp. 70-71.

⁴⁴⁰ 12作とは、《エスメラルダ》、《カタリナ》、《ナタリー》、《タランテラ》、《妖精の名付け子》、コラーリ＝ペロー版《ジゼル》、ペロー版《大騒ぎ》、《オンディーヌ》、《ゲントの美少女》、《ヴェール＝ヴェール》、

戦争開戦（1853 年下半期）からペローが健康悪化により事実上メートル・ド・バレエとしての職務不能となる 1858 年 11 月まで⁴⁴¹の 5 シーズン強の期間には、幕もの 9 作中の半分にあたる 5 作品——《ファウスト》、《アルミード》、《大理石の娘》、《アグラヤー *Aglaë, ou L'élève de l'amour / Аглая, воспитанница Амура*》、《エオリーヌ》——が超自然的存在や魔法が登場する夢幻劇の傾向を帯びた作品となっている。同じ 5 年間のオペラ座の新作 8 作のうち夢幻劇は 2 作⁴⁴²であることと比べても、この期間の帝室劇場新作では夢幻劇の割合が高いことがわかる。

この 5 作の夢幻劇的作品のうち、世界初演にあたるのが、《アルミード》である。この作品はペローにとって、帝室劇場での新作としても生涯を通じた創作としても、最後の大作となる⁴⁴³。古典文学であるタッソ Torquato Tasso（1544～95）の詩『解放されたエルサレム *La Gerusalemme liberata*』（1581）⁴⁴⁴とノヴェールのバレエ台本⁴⁴⁵から靈感を受けて創作された点は一見、バレエ・ダクシオン時代風の題材への揺り戻しであるかにも見える。しかしペローは、タッソの叙事詩の中から空想的な素材を強調して取り上げ、大規模な舞台セットによる夢幻劇としての演出を行えるよう台本を構成した。つまりこの作品がペロー作品の中で占める位置は、十字軍を背景に持つ点では《オデッタ》や《女の闘い》に連なる歴史劇の系譜に属するが、アルミードの魔力でリナルドが引き込まれる桃源郷やニンフたちに扮した女性群舞が登場する〈笑いの噴水 *La fontaine de rire*〉と名付けられた場面、リナルドが大蛇に襲われキューピッドに助けられる場面などが描かれる点では、《オンディーヌ》や《エオリーヌ》、《ファウスト》に連なる夢幻劇の系譜にも属しているのである。

残りの 4 作のうち 1 作は、フィリッポ・タリオーニがバレエ・ダクシオン時代の旧作を在露中にロマンティック・スタイルに合うようマイム場面を舞踊場面に振付し直したもの

《女の闘い》、《ガゼルダ》である。《ナタリー》はプティパ父子、《ゲントの美少女》と《ヴェール＝ヴェール》はマジリエの手による上演である。

⁴⁴¹ 9 作とは《ファウスト》、《マルコボンバ》、《アルミード》、《ラ・ヴィヴァンディエール》、《大理石の娘》、《海賊》、《アグラヤー》、《ロベルトとベルトラン》、《エオリーヌ》である。ペローは新作《エオリーヌ》の初演期間中の 1858 年 11 月に倒れ、1858/59 シーズンの残りの期間はプティパが事実上のメートル・ド・バレエとしての働きをしている（「2-1-2. ティテュス時代末期：輸入上演の明暗」参照）。

⁴⁴² ギリシャ神話題材の《アエリアとミス *Aelia et Mysis, ou L'Atellane*》（1853）および《妖精たち *Les Elfes*》（1856）で、いずれもマジリエの振付である。

⁴⁴³ 《アルミード》の公演は成功し、初演の 1855/56 シーズン中で 14 回上演されている。Плещеев, *Наш балет*, p. 168.

⁴⁴⁴ 第 1 回十字軍（1096）によるエルサレム解放という史実を土台にした空想的叙事詩。

⁴⁴⁵ ゲストは、ペローがタッソの詩だけでなく、ノヴェールの『舞踊とバレエについての手紙』に含まれている台本《ルノーとアルミード *Renaud et Armide*》からも着想を得ていると指摘している。Guest, *Jules Perrot*, p. 286.

で、アフロディーテの侍女女神アグラヤの物語である。この他の 3 作はペローの旧作⁴⁴⁶であり、彼の夢幻劇の特徴である悪魔や地の精等男性の超自然的存在が個性と存在感を発揮する筋立てとなっている。

ペローと検閲

ペロー作品には、ジプシー、山賊、魔物といった秩序ある社会の辺縁や外側に属する存在を物語に織り込み、個性の強い役柄とすることで、ナラティヴにリアリティを持たせ、ダンサーの演技力発揮の場を作るという特徴がある。彼はこの作風ゆえに、検閲を司る皇帝官房第三部としばしば摩擦を起こしてきた。

《妖精の名付け子》は、非キリスト教的民間伝承である「妖精 *fée*」と、キリスト教儀式と関連する「名づけ子（代子）*Filleule*」の矛盾が総支配人ゲデオノフの目に留まり、オペラ座上演時のタイトルから《妖精の愛し子 *Питомица феи*》へと改題させられている。《エスメラルダ》もまた検閲の対象となっている（「1-3-4. 帝室劇場における『ダンサーとしてのプティパ』に関する考察」参照）⁴⁴⁷。

この 2 件は、ロンドンとパリという、社会体制も劇場運営システムもロシアとは異なる地域で世界初演を行った既存作の輸入上演に際して発生した検閲抵触事案であった。しかしペローは、帝室劇場のための新作制作に際しても、9 世紀のハンガリーにおける専制者への抵抗という史実を踏まえた《女の闘い》という、検閲問題の発生が当然予期される題材をわざわざ選定している⁴⁴⁸。この作品の創作は、協働者プーニとミューズであるグリジ

⁴⁴⁶ 《アルマ》の初演版はデューとペローの共作でチェリートが主演しているが、その後チェリートとサン＝レオン夫妻がオペラ座で上演した際に手が加えられている。したがって作品全体をペローが創作したとは言えないものの、まるきり全く他人の作品と断じることもできない作品である。

⁴⁴⁷ Slonimsky, "Jules Perrot," in *Dance Index* 4/12: 222-223. Юрий Алексеевич Бахрушин, *История русского балета* (Москва: Советская Россия, 1965), pp. 104-105.

⁴⁴⁸ ティテュス時代、ニコライ 1 世は、この作品と同じく「徒党を組んだ女性たちの反抗」というテーマを扱ったフィリッポ・タリオニの《後宮の反乱》を、美しい女性ダンサーたちの軍隊的な動作に興味を掻き立てられ非常に好んでいた（「2-1-3. ペロー時代：創作活動の中断と再開」参照）。このことから、《女の闘い》も演出次第では皇帝のお気に入りとなるのではないかとの考えをペローが抱いていた可能性も考えられる。実際、ペローは第 3 幕に、僭主ミツイーラスに反抗する女たちが武器を持って踊る〈ピュロスの勝利の大舞踊 *Grand danse pyrrhique*〉（「ピュロスの勝利」は、アレクサンダー大王の後継者を争ったギリシャ北部の王ピュロスの故事から生まれた語で、損害が大きく、得るものが少ない勝利を意味する）という場面を設定している。しかし《後宮の反乱》とは異なり、《女の闘い》では女性たちが僭主に勝利する筋立てになっている点が当局の厳しい対応を生んだとゲストは指摘している。Guest, *Jules Perrot*, p.262, p. 266.

を迎えて体制の整った 1850/51 シーズンから開始されたが、皇帝官房第三部と揉めに揉めた結果、上演まで2年の歳月を費やすことになった。

こうした彼の姿勢からは、マイムとパ・ダクシオンによるリアルな人物造形というロンドン時代以来の彼の振付スタイルへのこだわりを、ロシアでも貫き通そうとする信念が垣間見える。彼の作品に登場するジプシーや山賊、悪魔や妖精といったキャラクターは、平凡な市民社会の外の非日常性を背負ったロマンティックな存在としてだけでなく、身分社会やキリスト教的世界観、ブルジョワ的家父長道徳といった既存の社会秩序下では不利な立場に置かれている存在としても描き出される。秩序に押しつぶされるか秩序に反発するかは作品や役柄によって異なるものの、こうした人物と秩序との間に生じる葛藤や、そこでの感情の揺れを演技達人なダンサーによって表現させることで、ペロー作品のリアルな人物造形は生み出されていた。しかし、ロンドンやミラノの空気の中で培われた彼の作風を、専制的なニコライ 1 世の治世下のロシアでそのまま押し通せば、当然のことながらツァーリズムの秩序を乱す「自由主義的」「民主的」な表現だと当局から解される結果となる。ペローは、西欧での名声と政治的な害意のなさにもかかわらず、皇帝官房第三部からは好ましがらざる人物だと目されることになった⁴⁴⁹。

2年間も続いた官房第三部とのやり取りに疲れ果てたのか、この間皇帝の逆鱗に触れ1年間仕事を干されることになったことに懲りたのか（「1-3-3. サン＝レオン時代」参照）、ペローのロシアでの 2 つ目の新作《ガゼルダ》⁴⁵⁰は、初めから検閲に配慮した筋立ての工夫が行われたものとなった。《ガゼルダ》は《エスメラルダ》と同じくロマの民を扱った作品であるが、誘拐された幼児が成長後に自分のルーツを見出して元の社会的立場に戻るといふ貴族制や身分秩序、帝政下のヒエラルキー構造に肯定的な筋立てとし、比較的スムーズに検閲を通過している。但しペローはここで、ロマの娘と貴族青年の身分違いの恋が誘拐の事実判明により祝福される結婚に至るといふオペラ座の《ラ・ジプシー》や《パキータ》に見られるメロドラマの典型パターンとは逆に、ロマの青年が幼児誘拐された貴族であったという形を採用している。このジプシー青年役はペローが踊ったが、作品中で男性側の社会的身分が変化する設定は、《ジゼル》のアルブレヒトと同じく、庶民の自由闊達さと貴族の気品の両方を表現する芝居を可能とする。主役舞姫以外の役にも、人物造形に深みを持たせることができる筋立てという点で、《ガゼルダ》もまたペロー型ロマンティ

⁴⁴⁹ Yury Slonimsky, "Jules Perrot," in *Dance Index* 4/12: 223. スロニムスキー、バクレーンらソ連時代の舞踊学者のペローに対する評価は非常に好意的だが、それにはペローのこうした創作姿勢も関係していると思われる。

⁴⁵⁰ 台本・振付はペロー、作曲はプーニ、初演の主演はグリジとペローであった。

ック・スタイルの特徴に則った作品となっているのである。

この体制への反骨的な一面を持つペローの作風が、クリミア戦争による世相の変化に対応して穏便化した結果が、先に指摘した世俗劇の減少と夢幻劇の増加である。ペローの好む反骨的な個性を担った登場人物は、皇帝を頂点とするツァーリズムの身分秩序ヒエラルキーを支える価値観に抵触するおそれがある。戦時下の挙国一致的な世相に直面したペローは、こうした人物造型を人間の登場人物が担っている世俗劇を減らし、魔物が受け持っている夢幻劇を中心に取り上げることを行っている。ペローの創作手法は、既存秩序の中に存在する綻びや矛盾も掬い上げることで筋立てや人物造型にリアリティを持たせるといふものであるが、戦時であることに配慮して、こうした表現があくまでもファンタジーの範疇内に留まっている作品を選択したのだと考えられる。社会秩序外にファウストやリナルドを誘い出そうとするメフィストフェレスやアルミードのよこしまな欲望やキャラクターをリアルに描き出すことを行っても、彼らはもともと人外魔境の住人であるがゆえに、現実の社会秩序への問題提起や反発とは受け止められないのである。

この穏便化傾向は、戦後のペローにも持続が見られる。戦後の彼は《デビュータント *La débutante / Дебютантка*》(1856) や《小さな花売り娘》に見られる女性性や優美さを強調するオペラ座作品的な世俗劇小品の創作や、ロンドン時代に創作した夢幻劇《エオリーヌ》の輸入上演を行っている。この時期は、ロシア社会全体が、戦時の緊張感から解放され、36歳の新帝⁴⁵¹即位による新しい時代の到来に期待を膨らませた時期であった。クリミア戦争と帝位交代をロシア国内で体験したことで、ペローの作風は、西欧社会とは異なるツァーリズム体制のロシア社会と融和する方向へと変化を遂げつつあったのだと考えられる。

クリミア戦争勃発による変化2：ツァーリズムの外交理念を反映したバレエの登場

ツァーリズムにはまた、内政だけでなく外交の側面も存在する。ロシア帝国は18世紀後半以来いわゆる南下政策を取り続けていたが、クリミア戦争はまさしく黒海・地中海方面への南下政策の結果生じた、トルコ帝国および欧州列強との覇権争いであった。クリミア戦争以降のペローは、このツァーリズムの外交的な側面を上手に掬い上げるかのような上

⁴⁵¹ アレクサンドル2世は露暦1818年4月17日生まれである。ニコライ1世崩御は1855年2月18日なので、即位時はまだ36歳である。

演作品の選択を行っている。

例えば戦時中の 1854 年の新作（輸入上演）にあたる《マルコボンバ》は、軍人が主役というロマンティック・スタイル作品としては珍しい筋立てであるが、戦時にはふさわしい題材である。1 幕完結の小規模作品である点も、戦費調達のため劇場予算が縮減される情勢に適っていた⁴⁵²。1855 年の《ラ・ヴィヴァンディエール》も同じく、軍隊関係ものの小規模作品である。

戦争中に構想された新作《アルミード》は、聖地奪還に成功した第 1 回十字軍を背景に持っている点で、まさしく聖地管理権問題⁴⁵³を発端に勃発したクリミア戦争とは重なり合うところの多い筋立てであった。

戦争終結後の 1858 年に、オペラ座作品の輸入として取り上げられた《海賊 *Le corsair / Korsar*》(1856) の舞台はギリシャであるが、ギリシャは当時トルコ領であった。トルコのパシャのハレムに売られた娘たちを海賊が救い出すというこの作品の筋立ては、つい 2 年前までトルコと戦い、その後も南下政策の矛先として黒海・地中海方面をターゲットにし続けているロシアでは、パリの観客が感じたエキゾティシズムとは異なる受容のされ方をしたものと思われる。プレシチューエフは《海賊》上演にまつわるエピソードとして、トルコのパシャ役の豪華な衣装が、国から下賜された故ニコライ 1 世の金と刺繍で飾られた部屋着であることを書き記している⁴⁵⁴が、これがロシア皇帝の威光のデモンストレーションであることは言うまでもない⁴⁵⁵。

ペローは、クリミア戦争をペテルブルクで体験したことにより、ロシア人の対トルコ感情を目の当たりにすることになった。トルコや南西アジアのイスラム圏の地域は、エキゾ

⁴⁵² 《マルコボンバ》の上演はプティパのベネフィスで実施されているが、この演目はかつてジャン＝アントワヌがアメリカ巡業やモネ劇場で取り上げたものであり、上演時期もプティパの結婚とも重なっている。これらを考え合わせると、1854/55 シーズンの新作としてこの作品が取り上げられたことには、プティパへのご祝儀的な意味合いも兼ねていたと思われる。

⁴⁵³ 聖地管理権とは、エルサレムにあるキリスト教聖地（聖墳墓教会など）の管理を行う権限のことである。オスマン＝トルコは 16 世紀以来フランス、すなわちカトリック勢力にこれを委ねていたが、フランス革命期に、ロシアの支援を受けたオスマン領内のギリシャ正教徒がこれをトルコに認めさせた（1808）。1852 年に皇帝に即位したナポレオン 3 世 *Napoléon III*（1808～73、在位 1852～70）はカトリックを支持基盤としており、世論に配慮して聖地管理権の回復をトルコに要求しこれを認めさせた。聖地管理権を失ったロシアは、オスマン領内のギリシャ正教徒保護を理由としてトルコ領のモルダヴィアとワラキアに侵攻し、これがクリミア戦争の直接の引き金となった。

⁴⁵⁴ Плещеев, *Наши балеты*, p. 179.

⁴⁵⁵ ニコライ 1 世は、クリミア戦争中の 1855 年に没している。その遺品の部屋着がトルコのパシャ役の劇場衣装用として国家から下賜されたということは、ロシア皇帝の権威がトルコ皇帝の臣下あるいはトルコ領内のギリシャまで及んでいることを示す演出を、国が促していたということである。部屋着は、遺品の中でも私的な部類に属するものであるから、この下賜には当然、帝位を継承したアレクサンドル 2 世の意向が働いていると見ることができる。

ティシズムによって好奇心を掻き立てる源であることに加えて、南下政策によるロシア帝国の未来の版図としての野心的な憧憬の対象でもあった。彼はこのパリやロンドンの観衆とは異なる帝室劇場の観客層の抱くトルコやイスラム文化圏へのイメージを、対イスラム戦に勝利した第一回十字軍を下敷きにした《アルミード》の創作と、トルコ帝国領内でキリスト教徒の美女と海賊がパシヤを出し抜く⁴⁵⁶冒険譚である《海賊》の輸入上演によって巧みに掬い上げた。それは、エキゾティシズムという、これまでのペローがあまり積極的に取り上げなかったロマン主義の一側面（「1-4-2. ペロー型ロマンティック・スタイルの特徴」参照）にも彼の作風を広げることに役立ったが、同時にロマンティック・スタイルのバレエがロシア帝国の外交理念を反映させることのできる芸術であることを示すことにもなった。

クリミア戦争勃発による変化3：ロシア人若手ダンサーの抜擢

ペテルブルクの帝室劇場は、帝室舞踊学校でロシア人ダンサーの育成に力を入れながら、その一方で、劇場総局が西欧から招聘した外国人ダンサーを主演級・ソリスト級の要員として重用するという矛盾した傾向を有していた⁴⁵⁷。マリー・タリオーニの来露以降はこの傾向が一層強まり、花形舞姫の座には、西欧の有名劇場での実績のあるスターを潤沢な予算をふんだんにつぎ込んで招聘するということが繰り返されてきた。それでも1830年代後半から40年代にかけては、ディドロの舞踊学校強化の方針のもとで育ったアンドレーノワとスミルノワが、舞踊学校生え抜きの花形舞姫として招聘ダンサーと競わされながらも劇場を支えてきた。しかし1850年代にペテルブルク初演作品の初日を飾った花形舞姫とし

⁴⁵⁶ 《海賊》がロシアで初演された1858年には、ギリシャは既にトルコ領内から独立している（ギリシャ独立戦争は1821年に開始し、1830年にギリシャ王国が成立している）。《海賊》の台本に特に時代指定はないが、登場人物のセイド・パシヤはコス島（エーゲ海南東部の島）のパシヤという設定になっていることから、独立戦争以前の時代を想定していることがわかる。《海賊》のインスピレーション源は、バイロン George Gordon Byron, 6th Baron Byron (1788～1824) の長編詩『海賊 *The Corsair*』（1814）であり、バイロン自身も独立戦争に身を投じていることから、作品の時代設定を独立戦争前夜にイメージし、トルコのパシヤを脅かす義賊として描かれる海賊の首領コンラッドにバイロンを重ねる観客もいたのではないだろうか。平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本：パリ・オペラ座』 東京：慶應義塾大学出版会、2001年、182～210頁。

⁴⁵⁷ モスクワでは、ペテルブルクとは逆に、舞踊学校出身者が主演級を務める伝統がディドロ時代以降維持されていた。

ては、エルスラーに始まりグリジ、イエッラ Gabriele Yella / Габриэль Иелла (1832～56)⁴⁵⁸、チェリート、フリードベルグ、フェラリス、ロザティと、西欧からの招聘ダンサーの顔ぶれが並ぶ⁴⁵⁹。このことから、ペローがロシア人舞踊手をあまり評価していなかったと指摘する研究⁴⁶⁰もある。しかしこの花形舞姫の人選は、ペローによるものではなく、帝室劇場総局の人選⁴⁶¹に基づくものである。

総局の西欧のスター・ダンサー志向は、彼らの出自が、オペラ座首脳陣のような舞台関係者・文化人層でもなければハー・マジエスティーズ劇場のラムリーのような興行師・事業家でもなく、官僚や軍人となってツァーリズムを支える立場の貴族層の出身であったことに起因している。帝政ロシアの貴族層は伝統的に欧化主義の立場を基本としており⁴⁶²、

⁴⁵⁸ グリジがバレエ団を去った 1853/54 シーズン、帝室劇場総局は、花形舞姫に西欧のスター・ダンサーを招くという従来の方針を変更して、より低額のギャランティでも契約を受諾する若手ダンサーを招聘することにした。シーズン明けは、主にロンドンでキャリアを積んだ中堅のフルーリ Louise Fleury (生没年不詳。ロシアを去った後リスボンでサン＝レオンと出会い、彼の二度目の妻となっている) と、パリの若手のギロー Rosa Giraud (生没年不詳) が花形舞姫に起用されたが、二人とも観客の支持を得られず、ペローの創造性を喚起することもなかった。そこで、総局は急速新しい花形舞姫を探すことになったが、既にクリミア戦争が開戦後だったので、敵国である英仏ではなくウィーンで踊っていたイエッラが選ばれた。イエッラもまた、前シーズンにパリのリリック座でサン＝レオン作品を踊ったことが唯一の大きな実績である若手ダンサーであった。Guest, Jules Perrot., pp. 273-276.

⁴⁵⁹ アンドレヤノフとゲデオノフの愛人関係が 1850 年に解消していることも、50 年代以降の西欧からの花形舞姫招聘に拍車がかかった一因である。

⁴⁶⁰ 森田『永遠の「白鳥の湖」』、65 頁。

⁴⁶¹ エルスラーの招聘が皇帝の意によるものであることは既に述べた通りだが (「1-3-1. ティテュス時代末期」参照)、チェリートは、新帝即位後最初のシーズンの新作である《アルミード》初演をスター・ダンサーで上演したいというゲデオノフの希望、フェラリスは、ゲデオノフの後任で帝室劇場総支配人となったサブロフ Андрей Иванович Сабуров (1797～1866) が劇場運営手腕をペテルブルクの観客やバレエマーヌに認めさせたいという希望で招聘されている。Guest, Jules Perrot, p. 285, p. 309-310. また、シーズン中の上演目と配役の実質的な決定権限は、1853 年以降 79 年まで帝室劇場のレパートリー部門の長 (управляющий) の座にあった劇作家フォードロフ Павел Степанович Фёдоров (1803～79) が掌握していた。フォードロフは、宮内大臣アドレルベルク Владимир Фёдорович Адлерберг (1791～1884) と個人的に親しく、上司である劇場総支配人を飛び越えて宮内大臣と直接やり取りを交わしながら人事を行うことができた。Meisner, *op. cit.*, p123-124. 1870 年代帝室劇場の花形舞姫ヴァゼム Екатерина Отговна Вазем (1848～1937) は、回想録中で、メートル・ド・バレエは自分の創作作品に対し芸術上の指示を出すのが役目であり、メートル・ド・バレエもまたフォードロフの監督下にある立場だったと述べている。Yekaterina Ottovna Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre (Originally published as *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884*, Leningrad, 1937): Part 1,” translated by Nina Dimitrievitch, in *Dance Research* 3/2 (Summer, 1985): 6.

⁴⁶² ロシア貴族階層の欧化主義・拜外的傾向は、流行や憧れなどの表層的なものではなく、伝統的な生育環境や教育に起因する根深いものであった。ロシアの貴族社会はフランス語が共通語であり、中にはロシア語の読み書きができない者もいた。貴族の家庭にはヨーロッパ人女性家庭教師 гувернантка が雇われ、外国語、社交術、礼儀作法や音楽、絵画などヨーロッパの文化慣習を教えた。男子は官僚か軍人になるため寄宿学校や士官学校で勉強したが、そこで学ぶ文学、歴史、哲学、法学などは外国のものであり、ロシア社会とは隔絶して育てられた。女子教育は家庭と寄宿学校のケースバイケースであったが、やはり外国文化であった。その結果、貴族層のアイデンティティにおいては、ロシア人というよりもヨーロッパ人という意識が勝っており、独特の世界観や行動様式が形成されていた。小野寺歌子「ロシア帝国の貴族文化史研究をめぐって」、『東北アジア研究』 第 12 号、2008 年、86～89 頁。

総支配人以下総局のポストは、現場に近い部署以外は宮内省所属の官僚の役職であった。したがって花形舞姫の招聘は、集客上の理由だけでなく、西欧文化の輸入という欧化主義の実践として行われていたと言える。

これに対しペローは、本格的に彼の体制が始まった 1850/51 シーズンから一貫して、ロシア人ダンサー、特に若手の起用に力を注いでいる。例えば 1850/51 シーズン明けのグリジのロシア・デビュー公演《ジゼル》で、ペローはロシア人バレリーナのために第 1 幕のジゼルとロイスのパ・ド・ドゥに手を加えパ・ド・サンクに仕立て、ロシア人バレリーナ 3 人⁴⁶³を村娘として主役カップルの踊りに加えている。この改訂部分は筋展開とは何も関係がない箇所であるので、改変が主役級ダンサーとの共演によって彼女らの見せ場を作るために行われたものだけということがわかる。

ペローによるソリスト級の役柄へのロシア人女性ダンサーの起用を表にまとめたのが「付録資料集掲載・図表 F 1850 年代帝室劇場の新作におけるロシア人女性ダンサーの起用」である。ここから、ペローが準主役やソリスト級、新作であってもディヴェルティスマンなどの小品上演時の配役にあたっては、むしろロシア人ダンサーたちを積極的に起用していることが読み取れる。図表には、各ダンサーの舞踊学校卒業年を書き加えたが、ペローは学校卒業後まもない若手の起用にも前向きであることが読み取れる。これは彼が、舞踊学校の子女上級クラスの指導を担当していたからであろう。中には《ファウスト》のマルタ役のスロフシチコワ、《アルミーダ》のキューピッド役のムラヴィヨーワ Марфа Николаевна Муравьёва (1838~79)⁴⁶⁴のように、在学中に大役への抜擢がなされる例もあった。

ペローは《アルミーダ》や《エオリーヌ》の中に舞踊学校の学生たちによる大規模な群舞シーンを設け、在学中からバレエ団の公演を全員が体験できるようにも計らっている⁴⁶⁵。これは、上演現場でメートル・ド・バレエがダンサーに望むものが何かを学生や教師たちに示し、舞踊学校とバレエ団の連携強化を図ることに繋がる。ペローはメートル・ド・バレエの職務であるバレエ団の水準向上が、教育体制の強化から始まることを認識していた

⁴⁶³ この時選ばれたロシア人ダンサーは、アンナ・プリクーノワとアモソワ、ソコロワであった。このパ・ド・サンクはこの時限りで、その後の帝室劇場での上演時には元通りのパ・ド・ドゥに戻されている。

⁴⁶⁴ ムラヴィヨーワはプティパとフレデリックの弟子であり、スロフシチコワと共に 1860 年代前半の帝室劇場を担う花形舞姫となる（詳細は「2-2-2. 二大花形舞姫時代の到来とプティパの昇進」参照）。Samuel H. Cross, "The Russian Ballet Before Dyagilev," in *The Slavonic and East European Review* 22/61 (December, 1944): 37.

⁴⁶⁵ 《アルミーダ》第 3 幕には 60 人の学生たちの群舞による幻想的な〈矢を金打ちするキューピッドたち Les amours forgerons〉と題された場面、《エオリーヌ》第 1 幕には 44 人の学生による〈地の精ノームの踊り Danse des gnomes〉と題された場面が設けられている。

と言える。

クリミア戦争によって外国との往来が難しくなり、愛国的な空気が支配的になったことを受けて、これまでは招聘外国人に多くを依存していた帝室劇場総局にも、自国のダンサーをもっと起用しようという風潮が生まれ始めた。これによりロシア人ダンサーらの準主役級への起用や旧作での主役起用の機会は、これまでよりも広がることとなった⁴⁶⁶。これにより、ペローが数年前からロシア人若手の育成に力を入れてきた成果が目に見える形を取り始め、ペテルブルクの観客たちにロシア人ダンサーの水準の高さを知らしめることとなった。

戦後、オペラ座の花形舞姫フェラリスとロザティが来露したことが示すように、総局内部には再び欧化主義への揺り戻しが起こるが、それによってロシア人若手ダンサーに対する注目が減じることはなかった。この観客の姿勢に呼応するかのようには、この頃のペローの創作には、《デビュタント》など、ロシア人若手ダンサーを起用した小品が増加している。メートル・ド・バレエ着任以来、ペローのロシア人ダンサー育成の姿勢は一貫している。彼は招聘外国人ダンサーの知名度に頼ったバレエ団運営の脆弱性を危惧し、振付家の創作意欲に応えられる強力なダンサーを舞踊学校段階から育成しバレエ団へと繋げていく体制を築き上げようとしていたのではないだろうか。

1857年、ペローが特に目を掛けてきた若手の一人ジナイーダ・リシャール Зинаида Иосифовна Ришар (1832~90)⁴⁶⁷が、オペラ座の花形舞姫としてデビューした。この動きとは逆に 1856年にはオペラ座で花形舞姫を務めたナデージダ・ボグダーノワ Надежда Константиновна Богданова (1836~97)⁴⁶⁸が帰国、帝室劇場でデビューして大きな成功を

⁴⁶⁶ 例えば、開戦中に初演となった《ファウスト》の場合、一人一人にソロのヴァリエーションのある〈七つの大罪〉のディヴェルティスマンの7人のソリストには、全員ロシア人ダンサーが抜擢されている。

⁴⁶⁷ ジナイーダはモスクワに在籍していた招聘フランス人ダンサーとモスクワの花形舞姫ロプヒナの娘である。1857年ジナ・リシャール Zina Richard (M^{lle} Zina) の名でオペラ座にデビューし、1861年にオペラ座の主役級ダンサー、ルイ・メラント Louis Alexandre Mérante (1828~1887) の妻となった後はジナ・メラント Zina Mérante と名乗っている。

⁴⁶⁸ モスクワ帝室劇場の主役級ダンサー、コンスタンチン・ボグダーノフとタチアナ・カルパコヴァ夫妻の娘。モスクワ移籍後のエルスラーの勧めにより、ナデージダをパリで学ばせるため、一家は各地で巡業しながらパリへ移住、彼女はオペラ座バレエ学校でマジリエに師事する。1851年に《ラ・ヴィヴァンディエール》の主役でオペラ座デビュー、53年には第一舞踊手に採用された。54年にはオーストリア皇帝の即位に際してウィーンに客演している。55年、クリミア戦争に伴うフランスでの対露感情の悪化に伴い一家は帰国を決意、ベルリンなどを巡業しつつ 1856年に帰国する。ペローは彼女を《ジゼル》でペテルブルクにデビューさせたが、帝室劇場の観客は国際的名声を備えた20歳のロシア人スターの登場に湧きかえった。翌1856/57シーズンの開幕直前、花形舞姫のチェリートが、舞台美術の落下に巻き込まれて倒れた彼女の衣装にガス灯の火が引火するという大きな事故に巻き込まれる。危うく難は逃れたものの怪我とショックから立ち直れなかったチェリートは新シーズン開幕の舞台を担うことができず、ボグダーノワの

おさめている。この両現象は、ロシアの若手トップの水準が、オペラ座と肩を並べ始めたということを示している。ペローの努力は、実を結び始めていた。

このペローの育てたロシア人若手ダンサーのパートナーにしばしば起用されたのが、プティパである。プティパは男性第一舞踊手だったが、花形舞姫とのダンス・クラシックの見せ場に関してはヨハンソンが起用されることが多かったため、これらのロシア人若手ダンサーらのパートナーを受け持つ機会が多かった。その影響で、再開されたプティパの振付創作活動も、ロシア人若手ダンサーらを起用した小品の振付が中心であった。ペローがロシア人ダンサーの水準向上を図ったことにより、プティパはダンサーとしても振付家としても、優秀な若手女性ダンサーらと組んで仕事を進めることができたということになる。

舞踊技術の進化と振付上の舞踊語彙の増加

アレクサンドル 2 世の戴冠式は、クリミア戦争終結後の 1856 年 8 月に举行された。新帝の戴冠式はモスクワで行われ、ボリショイ劇場でペテルブルクとモスクワの両帝室劇場の芸術家らによって祝賀のオペラやバレエ公演が開催されるのが慣例であった。このときモスクワ舞踊学校出身の若手ダンサー、レベデワ Прасковья Прохоровна Лебедева (1839～1917) が《ガゼルダ》と《ジゼル》のタイトル・ロールを踊って、高い演技力と身体能力でペローの目を引いた。ペローは翌年彼女をペテルブルクに呼び寄せ、1857/58 シーズンの開幕の演目《エスメラルダ》と《ガゼルダ》のタイトル・ロールに抜擢した。彼女はひと月余りペテルブルグに客演し、その後はモスクワの花形舞姫として長く活躍する。

このレベデワの踊りについて、同時代の舞踊評露家ゾトフは、マリー・タリオーニの時代にダンス・クラシックで女性が用いることはなかった足を 180 度（以上）に開くグラン・テカールと呼ばれるパヤ、男性の頭を超える高さへ女性を持ち上げるハイ・リフト⁴⁶⁹

《ジゼル》で新シーズンは開幕することになった。この際、彼女は 42 回のカーテンコールを受けた。森田、前掲書、68～72 頁。クレインおよびマックレル、前掲書、496 頁。

⁴⁶⁹ ハイ・リフトに関しては、リュシアン・プティパ振付、フェラリス主演のオペラ座制作作品《シャクンタラー *Sacountala*》(1858) 第 1 幕のパ・ド・ドゥで、男性が腕をいっぱい伸ばして女性をリフトする振付が施されたとの指摘が、ゲストによりなされている。ゲスト『パリ・オペラ座バレエ』、109～110 頁。《シャクンタラー》初演は、レベデワのリフトについてのゾトフの記事の 1 年後である。パートナーリングの技法に関しては、モスクワやペテルブルクだけではなく、オペラ座でも 1850 年代後半には高難度化が進んでいたのである。但し、オペラ座はこの後 1860 年代に男性舞踊手の人材不足が顕著となり、男性主役をトラヴェスティの女性ダンサーが務めるといった振付演出が増加する。そのため 19 世紀後半のリフトの技術の進化・発展は男性舞踊手の人材豊富な帝室劇場で起こることとなる。

が振付に登場していることを嘆く批評を残している⁴⁷⁰。ゾトフが見たレベデワの踊りとは、ペローがメートル・ド・バレエとして指導にあたったものであるから、ペローはこうしたテクニックの進化を自身の振付に積極的に取り入れていたことが読み取れる。ゲストはこのゾトフの評から、1850年代に舞踊テクニックが大きく前進したこと、特にそれがパ・ド・ドゥの技法に顕著に表れていたことを指摘している⁴⁷¹。

舞踊史では一般に19世紀中葉から後期にかけての舞踊技法の進化は、スカラ座バレエ学校校長を務めたカルロ・ブラジス Carlo Brasis (1795~1878)の門下生たち——「イタリア派」と呼ばれるダンサーたち——がもたらしたものだとして認識されている。しかしゾトフの指摘はブラジス門下ではない、モスクワ舞踊学校生え抜きのレベデワに対してのものであることにも注目すべきである。

当時のモスクワのバレエ団は、グルシコフスキーやギュレン＝ソルの門下生たちによって形成されており、フランス的な優美さと共に、ディドロ以来の民族主義的傾向と演技力重視傾向が堅持されているのが特徴である（「2-1-2. ティテュス時代末期」参照）。舞踊評論家三浦雅士は、このロシア民族主義的な特色の中には、遊牧民の影響が存在していることを指摘している⁴⁷²。モスクワ・バレエの民族主義的傾向と三浦の指摘、ゾトフの記事を考え合わせると、遊牧民の舞踊に含まれる大跳躍や、彼らの娯楽である曲馬団の技に見られる女性を高く担ぎ上げるリフトなどに必要な身体技法を、ダンス・クラシックの中に巧みに取り込んでいくことで、ブラジスのイタリア派とは異なる発展経路を通してテクニックの進化を遂げていたのが、当時のモスクワ派だったのではないだろうか。

実際、レベデワと同時期に活躍し、レベデワと同じくペローが高く評価したボグダーノワも両親がモスクワのトップ・ダンサーであり、パリ留学以前の初期教育の段階は、モスクワ帝室舞踊学校で過ごしている。パリで花形舞姫となったリシャールの母で、ペテルブルクの帝室舞踊学校で上級女子クラスの指導を任されているロプヒナも、かつてはモスクワのトップ・ダンサーの一人であった。リシャールをはじめ、ペローがソリストとして積極起用したロシア人若手の多くは、ロプヒナの門下生であった。

自身の現役ダンサー時代に高い身体能力と舞踊技巧を誇っていたペローは、モスクワ派の舞踊スタイルを高く評価し、自身の創作に採用することで振付語彙を広げようとすると同時に、ダンサーの身体能力の可能性を広げる技法として、ペテルブルクの舞踊学校の教

⁴⁷⁰ Gust, *Jules Perrot*, p. 303.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 303.

⁴⁷² 三浦雅士『バレエ入門』 東京：新書館、2000年、111~112頁、116~117頁。

育課程の中にも取り入れようとしていたものと思われる。ゾトフがレベデワの舞踊評の中で、マリー・タリオーニがこうしたエキセントリックな技巧に走ることはしなかったと述べたのと同様に、ペテルブルクの観客層の中には、モスクワ派の舞踊スタイルについて否定的な反応を見せる者もいた⁴⁷³。しかし、プレシチェーフは、レベデワのモスクワ・スタイルの舞踊が《エスメラルダ》に生気を吹き込んだことを讃える詩をペテルブルク帝室劇場バレエ団が彼女に捧げたことを書き記している。彼自身もレベデワには好意的な見解を示している⁴⁷⁴。

クリミア戦争の影響 4：終戦による劇場予算増大と作品の大規模化

1855年の秋以降、クリミア戦争が終結に向かい始めた⁴⁷⁵ことで、1855/56年シーズン以降は、戦費に充てられていた国家予算が劇場にも配分されるようになり、公演予算に余裕が生じることになった。もともとペロー作品は、ロンドン時代からオペラ座作品に比べて規模が大きいことが特徴であったが（「1-4-2. ペロー型ロマンティック・スタイルの特徴」参照）、クリミア戦争終結後に帝室劇場で彼が手掛けた《アルミード》と《エオリーヌ》は共に4幕、ペローの作品ではないが輸入上演の演出に携わった《海賊》は3幕と、いずれも莫大な予算に支えられた超大作となった。

またこれら3作品はいずれも、舞台装置に凝った仕掛けを施している。《アルミード》では、第2幕の十字軍の野営地の情景や終幕のヨサファト溪谷⁴⁷⁶を、本物そっくりの書割と舞台装置で再現して観客を感嘆させている⁴⁷⁷。また、後年帝室劇場の花形舞姫となるヴァゼムは回想録の中で、《アルミード》の冬景色から春の風景への場面転換の美しさが記憶に残ったと述べており⁴⁷⁸、リアリティと共に高いスペクタクル性も備えた演出がなされていたことがわかる。

⁴⁷³ Плещеев, *Наши балет*, pp. 177–178.

⁴⁷⁴ Плещеев, *Наши балет*, pp. 177–178, p. 180.

⁴⁷⁵ 予想外に戦争が長引いたことで英仏露いずれの国の世論にも厭戦ムードがみなぎったこと、1855年9月のセヴァストポリ要塞陥落（ロシア敗北）、11月のカルス要塞陥落（英仏トルコ連合軍敗北）で事実上の戦勝国がない状態となったことで、両軍ともこれ以上の戦争継続は困難と判断がなされた。11月以降オーストリアの調停で講和が模索され、1856年3月にパリ条約締結によって終戦を迎えている。

⁴⁷⁶ エルサレム郊外の溪谷。

⁴⁷⁷ Guest, *Jules Perrot*, pp. 289–291.

⁴⁷⁸ Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 1,” in *Dance Research* 3/2 (Summer, 1985): 7.

《エオリーヌ》では、エオリーヌの衣装が人間のものから妖精のものへと瞬時に変わる早替えや、エオリーヌに恋する男性と邪悪な地の精が闘う場面での照明と装置を駆使した魔力の表現、森の木の妖精役の女性群舞の（ワイヤー吊りによると推測される）空中浮揚など随所に大掛かりな仕掛けが組み込まれ、作品の筋や振付だけでなく圧倒的なスペクタクル性でも観客の目を奪う演出が施された⁴⁷⁹。

《海賊》では、パリで大評判になった嵐による難破の場面を、機械仕掛けと照明によって再現し、パリ以上の効果を上げたとして観客から大喝采を浴びた。また海賊の洞窟やパシヤの宮殿などの舞台装置の豪華さも評判となった⁴⁸⁰。

こうした高いスペクタクル性を打ち出した演出をペローに可能にさせたのは、民営のハー・マジェスティーズ劇場とは比較にならない帝室劇場の財力と、バレエ団の人員の多さ、舞台美術スタッフに才能豊かな人材⁴⁸¹揃っていたがゆえであった。と同時に、ポリショイ・カーメンヌイ劇場の舞台の大きさにふさわしい演出を行おうとすれば、スペクタクル性を高めていかざるを得ないという面もあった。帝室劇場では、オペラ座のようなオペラとバレエの抱き合わせ上演はなく、バレエのみで一晩の公演が行われていたことも、作品の長大化、大規模で複雑な舞台美術・装置の使用を可能にしていた。ハー・マジェスティーズ劇場とポリショイ・カーメンヌイ劇場の物理的な規模、運営体制、予算規模、バレエ団と舞台美術家の人材の豊かさの差に対応した結果、ペロー型ロマンティック・スタイルはロシアで更に変容を遂げていったのである。

2-1-5. ペロー時代からサン＝レオン時代へ

ペローの代理のシーズン：プティパ・バレエの萌芽

前項で検討を加えた帝室劇場とペローのバレエの変容の時期は、プティパにとってもまた、スロフシチコワとの結婚を契機とする振付創作活動の再開と、父の死によるその一時中断と復帰という期間にあたっている。この人生の大変動期を経て、プティパは 1857/58

⁴⁷⁹ Guest, *Jules Perrot*, pp. 310-315. Vazem, *op. cit.*, p.7.

⁴⁸⁰ Guest, *Jules Perrot*, pp. 304-308. Плещеев, *Наши балеты*, p.179.

⁴⁸¹ 当時の帝室劇場には、《エスメラルダ》のノートルダムとネスルの塔や《ファウスト》の墓地や舞踏会の場面などこれまでもペロー作品の視覚イメージを舞台上に見事に再現してきたローラーや、《大騒ぎ》でロシア発の電気照明演出を行ったドイツ出身のワーグナーら、高い技量を持つ舞台美術家・装置家が数名在籍していた。《海賊》の難破船場面は、彼らが総力を結集したものであった。

シーズンから本格的な創作活動に入っていくことになる。このシーズンにプティパは、小品《薔薇、すみれと蝶 *La Rose, la violette et le papillon / Роза, фиалка и бабочка*》(1857)⁴⁸²と、オペラ座作品《海賊》(1858)の輸入上演に際して〈奴隷の踊り *Pas d’esclaves*〉および〈オダリスクの踊り *Pas des odalisques*〉をペローの許可のもと新規に創作し⁴⁸³、作品に付加挿入している⁴⁸⁴。これらのソリストには、ペローが育てた若手ロシア人ダンサーが起用されている(「2-1-4. 1850年代のペローと帝室劇場の変容：クリミア戦争の影響」参照)。

翌 1858/59 シーズンは、「1-3-3. サン＝レオン時代」で言及したように、開幕から間もない11月に、ペローがリ्यूマチのため職務遂行不能状態に陥り、シーズンの残りはプティパが実質的なメートル・ド・バレエの役割を果たすことになった。このとき、花形舞姫の一人フリードベルクのための新作としてプティパが上演した作品が、「2-1-2. ティテュス時代末期」でその不評ぶりについて触れた《夢遊病の女》である。

このシーズン、《夢遊病の女》以外にプティパが手掛けた上演作品は、自身の新作《摂政時代の結婚》⁴⁸⁵と《パリの市場 *Le marché des parisien / Парижский рынок или Le marché*

⁴⁸² この作品の音楽はアレクサンドル 2 世のいとこオルデンプルグスキー大公 *Принц Пётр Георгиевич Ольденбургский* (1812～81) の作曲によるもので、もともとシーズン前の夏の休暇中にプティパが振付を行い、大公のツァールスコエ・セローの離宮で上演したという経緯があった。ポリショイ・カーメンヌイ劇場での上演時にはペローが手を加えた可能性もあるが、資料からははっきりしない。プティパは自伝でこの作品を自作に数えており、ゲストによるとペローはこの作品を自身のものとしては数えていない。しかしメイスナーは大半がペローの振付だったのではないかと考えている。またプティパと同時代の舞踊史家スカルクフスキー *Константин Аполлонович Скальковский* (1843～1906) は、このバレエは更に同年12月20日にもペテルゴフ離宮で上演され、振付者はプティパだとしている。Guest, *Jules Perrot*, p. 303. Meisner, *op. cit.*, pp. 90-91. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 239.

⁴⁸³ Meisner, *op. cit.*, p.70. *The Marius Petipa Society*, s. v. “Le Corsaire,” by Amy Growcott, accessed September 23, 2022, <https://petipasociety.com/le-corsaire/>

⁴⁸⁴ 〈奴隷のパ・ド・ドゥ〉の楽曲はオルテンプルク大公の作曲で、前年大公の離宮で上演された《薔薇、すみれと蝶 *La rose, la violette et le papillon*》の音楽の転用であった。〈オダリスクのパ・ド・トロワ〉はアントレと第3ヴァリエーションはアダンの楽曲、残りはプーニが創作している。〈奴隷のパ・ド・ドゥ〉は今日ではギュルナーラとランケデム役によって踊られるが、初演当時は無名の奴隷と商人という設定であった。現代上演される〈奴隷のパ・ド・ドゥ〉の振付の男性ヴァリエーションやコーダには1890年代のテクニックであるグラン・フェッテ・アントゥールナンが含まれるため、初演当時の振付から改訂されていると思われる。一方、〈オダリスクのパ・ド・トロワ〉は、今日踊られる振付においても、連続ブリゼやアンボワテ・ソテ・アントゥールナン *Emboîté sauté en tournant* といったタクテのテクニックやピルエットなど、19世紀中葉までの時代にテクニックの見せ場で用いられたパによって振り付けられていることから、プティパによる最初の振付がかなりの割合で残っているのではないかと推測される。

⁴⁸⁵ 台本はプティパ、音楽はプーニで、前年の創作同様、若手ロシア人バレリーナたちがキャスティングされている。この作品は翌シーズンにも再演され、更に1859年11月4日(露暦)にはモスクワでも上演されていることから、小品ながら手堅い人気を獲得していたことがうかがえる。プレシチエーフはダンスのレッスン場面とパ・ド・セットを称賛している。Плещеев, *Нау балет*, p. 183. この作品は、プティパ後期の作品《ダミスの試練(愛のくわだて) *Les épreuves de Damis ou Les ruses d’amour / Испытание Дамиса*》(1900)と筋が類似していることから、《ダミスの試練》の原作であるポワソン *Philippe Poisson* (1682～1743)の戯曲『愛のたくらみ *Les Russes d’amour*』(1736)から同じくインスピレーションを得て

des innocents》(1859)⁴⁸⁶、およびフリードベルクと並ぶもう一人の花形舞姫としてオペラ座から1シーズン客演として来露していたフェラリスのベネフィスのためのパ・ド・ドゥ《ヴェネツィアの謝肉祭 *La carnaval de Venise / Венецианский карнавал*》(1858)である。《ヴェネツィアの謝肉祭》は、プティパにとって初の国際的大スターのための新作創作の機会となったが、フェラリスの踊りの長所を活かした振付によって、これも成功をおさめている⁴⁸⁷。《夢遊病の女》の不評はあったものの、新作2作を含む残りの3作で観客の支持を獲得しており、失地挽回を果たしたと言えよう。

《夢遊病の女》がバレエ・ダクシオン期のオペラ座作品の輸入だったことは既に触れた通りだが、プティパが台本を創作した《摂政時代の結婚》と《パリの市場》も、表題が示す通り、フランスを舞台にした喜劇的な世俗恋愛劇であった⁴⁸⁸。これらもやはり昨シーズンのプティパの創作同様、ロシア人若手ダンサーらで上演されている。《摂政時代の結婚》は、求婚をめぐるなりすまし劇という筋がありふれているとの指摘はあったものの、プティパが各ダンサーの持ち味を上手に振付に活かしている点が高く評価された⁴⁸⁹。《パリの市場》への評では、プティパの振付に、当時フランスから流行が始まったギャロップよりも更にテンポの速い舞踊カンカンを想起させる舞踊動作が含まれていた点や、彼が群舞を巧みに動かしている点が賞賛されている⁴⁹⁰。

《摂政時代の結婚》と《パリの市場》は、プティパにとってナント時代の《粗忽者》以

いるのではないかとの指摘がなされている。なお、「摂政時代」と呼ばれる時代は英仏共に存在するが、この作品は、ルイ15世幼少期、オルレアン公フィリップ2世 *Philippe d'Orléans* (1674~1723) の摂政統治時代 (1715~1723) を舞台としている。Meisner, *op. cit.*, p. 257.

⁴⁸⁶ 台本・振付はプティパ、音楽はプーニである。フランスの劇作家テオロン *Emmanuel Théaulon* (1787~1841) のコメディ=ヴォードヴィール *La Comtesse du tonneau ou Les deux cousines* (1837) を下敷きにしてはいるが、筋立てはパリの市場を舞台にした《ラ・フィユ・マル・ガルデ》類似の恋愛劇である。Meisner, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁴⁸⁷ ゲストによると、フェラリスの踊りは「羽が生えているかのような跳躍が特徴的」、「彼女（フェラリス）の超絶技巧…目も眩むような回転、高い跳躍、ポアントでの難しい技巧」であった。プティパは、彼女の芸風に合わせて《ヴェネツィアの謝肉祭》を詩的で優美な作品に仕上げたとプレシチエーフは述べている。アイヴァ・ゲスト『パリ・オペラ座バレエ』(Ivor Guest, *Paris Opera Ballet*, Hampshire, 2006) 鈴木晶訳、108~109頁。Плещеев, *Наши балет*, p. 184.

⁴⁸⁸ この後、1860年4月に発表されたプティパのバレエ《青いダリヤ》も、園丁のゴーティエ、その婚約者セシル、セシルに恋する床屋のボーソレイユ等全登場人物の名がフランス語となっている。その一方で、大団円部分には〈ハンガリー民族舞踊 *Pas de caractère hongrois*〉が振り付けられており、作品の舞台はハンガリーに設定されている。しかしプレシチエーフやスカルクフスキーの舞踊評を見る限り、特にハンガリー色を出した演出や振付への言及は見当たらない。この地理設定は、本来はフランスの二流劇場のメロドラマ風の筋立てに、ダンス・キャラクターの見せ場としてハンガリー舞踊を取り入れるための口実であると見るべきであろう。Плещеев, *Наши балет*, p. 190. Скальковский, *Балет: го история и место в ряду изящных искусств*, p.246.

⁴⁸⁹ Meisner, *op. cit.* pp. 91-92.

⁴⁹⁰ Meisner, *op. cit.*, pp. 92-93.

来の——実質的には初めてと言ってよい——幕もの創作であった。両作品は、ロシア人若手ダンサーの魅力を表現する小品という点で、クリミア戦争後のペローの小品の傾向を受け継いでいると言える。それと同時に、フランス志向の強さ、軽妙洒脱な世俗恋愛劇といったペロー作品にはない傾向も表れている。またダンサーの個性を活かした振付、群舞の扱いのうまさといった、後にプティパが繰り返し賞賛されることになる長所の萌芽が、既に舞踊評論家の目に留まっていることは興味深い。

サン＝レオン時代の始まりと振付家としてのプティパの立場

ダンサーと振付家を掛け持った 1858/59 シーズンのプティパの八面六臂の働きにもかかわらず、帝室劇場総局は翌シーズンのメートル・ド・バレエとしてサン＝レオンを招聘している。総局は、1 シーズン中 2 演目程度、花形舞姫を主役とする大作の新作創作、もしくはペテルブルク初演となる既存作品の上演が可能な振付家を必要としていた。サン＝レオンはこの点で圧倒的な実績を有していたが、プティパは大作創作の実績が皆無であった。昨シーズン、ゲデオノフから新たに帝室劇場総支配人の座を受け継いだサブロフ Андрей Иванович Сабуров (1797～1866) としては、就任から 2 シーズン続けてバレエ部門を小品や再演演目ばかりで埋めるわけにはいかないとの判断が働いたと思われる。今シーズンは花形舞姫として、昨シーズンに客演したフェラリスのライヴァルであるロザティをパリから新たに迎えており、この点でも大作が望まれていた。

一方ペローは、フランスに滞在したまま帝室劇場のために何もすることができずにこのシーズンを終え、更に 1860/61 シーズンが明けても健康状態に好転が見られなかったため、1860 年 12 月 5 日付でメートル・ド・バレエを解職となる。これを以て帝室劇場の首席メートル・ド・バレエの座には、サン＝レオンが正式に就任することとなった。プティパの身分は第一舞踊手兼マイム・ダンサー、帝室舞踊学校教師のまま据え置かれることになった。

サン＝レオン来露後のプティパの創作は、ペローの代理を務めたシーズンよりも少なく、1 シーズン 1 作のペースになっている⁴⁹¹。1859/60 シーズンは 2 幕構成の《青いダリヤ *Le dahlia bleu / Голубая георгина*》(1860)、1860/61 シーズンは声楽とバレエのハイブリッド作

⁴⁹¹ 1859/60 シーズンのプティパの創作ペースが減少した背景には、スロフシチコワが 1859 年 9 月 19 日に第 2 子を出産したことや、プティパがシーズン終了後の 4 月末から約ひと月、病の母親を見舞うためフランスに帰国したこと、1860/61 シーズンの場合は、シーズン終了後にプティパ夫妻のオペラ座派遣（後述）が予定されており、その準備のためにプティパが忙殺されていたことも影響したと思われる。

品《オイテルペとテレプシコール *Этерпа и Терпсихора / Терпсихора*》(1861) を創作している。《オイテルペとテレプシコール》は、皇族の宮廷劇場で上演されたディヴェルティスマンで、限定された観客を対象にした小規模作品であった。《青いダリヤ》は、好評を獲得した前作《摂政時代の結婚》や《パリの市場》に比べると、評価の分かれた作品であった⁴⁹²。スカルコフスキーは、長いうえに男性の人物造形がつまらない、振付もどこかで見たようなものだと酷評し、プレシチエーフは短時間で創作したとわかるのが欠点だと述べている。しかし二人とも共通してディヴェルティスマン〈花飾り *La guirlande de fleur*〉と、幻想のダリヤの花が登場する場面〈幻想的なダリヤ *La dahlia fantastique*〉には称賛を与えている。この作品でプティパは花輪や花綱を小道具に用いたが、小道具を巧みに用いる振付手法、特に女性ダンサーと花の組み合わせは、今後のプティパ作品において頻出する特徴となっていく。

「付録資料集掲載・図表 D 来露から第二メートル・ド・バレエ就任までの振付家としてのプティパの活動」に掲げた通り、1853年のプティパの振付創作再開以降、彼の創作は劇場のオフシーズン中か、彼のベネフィスでの上演が多い。この上演タイミングと、上述のプレシチエーフの《青いダリヤ》評の「短時間で創作したことが判る作品」という言葉を考え合わせると、プティパがシーズン中はダンサー・教師として多忙で、創作に十分なエネルギーを振り向けるのが難しかったことがうかがえる。

また「付録資料集・図表 D」が示すプティパ作品の上演タイミングは、劇場側が彼の作品をシーズン演目として組み込むことに積極的ではなかったことを示している。当時、帝室劇場の上演演目や配役を決める実権は、宮内大臣と個人的に懇意であった帝室劇場の演劇部門出身の劇作家フォードロフが握っていたが（「2-1-4. 1850年代のペローと帝室劇場の変容：クリミア戦争の影響」参照）、フォードロフはフランス人ダンサーを快く思わず、冷遇していたという同時代人の証言が残っている⁴⁹³。実際、プティパの創作に対しての予

⁴⁹² 《青いダリヤ》は、プティパの演じる園丁の花壇に偶然育った青いダリヤの花をめぐる物語である。ダリヤの花の精（スロフシチコワ）は美女の姿をしており、園丁は婚約者をないがしろにするほど、その花を大切にしていた。あるとき、花の品評会が開催され、園丁の出品した青いダリヤは優勝を勝ち取るが、ダリヤを買い取りたいという領主の要求を拒み争ううちに花が折れてしまい、花の精は園丁の腕の中で死んでしまう。Скальковский, *Балет го истории и место в ряду изящных искусств*, pp. 243-244. Плещеев, *Наш балет*, p. 190. Meisner, *op. cit.*, pp. 94-96.

⁴⁹³ プティパと同時代の舞踊評論家、フデコフ（「0-3-2. 本研究の方法」参照）の指摘である。Сергей Николаевич Худков, *История танцев, Часть 4* (Петроград: Типография "Петроградской газеты", 1918), p. 154.

算は付与されていたものの、観客の目にも低額であることがはっきりわかる程度のものであったという⁴⁹⁴。

スロフシチコワのキャリアの躍進

振付家としての立場がいまひとつ不明確なプティパとは対照的に、ペロー時代からサン＝レオン時代への移行期にキャリアの大きな前進を遂げたのが、妻スロフシチコワであった。彼女はこの時期、2度の出産を挟みつつも、主役起用の機会が増加していく。1858/59シーズンにプティパの新作2作で主役を演じ成功をおさめた結果、翌59/60シーズンではシーズン明けの開幕第一作《カタリナ》の主役に抜擢されている。

スロフシチコワのみならず、他のロシア人ダンサーらも、再演演目が中心ではあるものの、この時期に主役起用の機会が増大している。この変化は、全シーズン演目で主役をこなすことのできたエルスラーとグリジが去った後の1850年代中盤以降の帝室劇場が、クリミア戦争の影響も手伝って、彼女らに匹敵する強力な舞踊力とスター性を備えた花形舞姫を招聘できなかったことを背景としている⁴⁹⁵。1858/59シーズンのフェラリスを除き、1853/54シーズン以降の招聘花形舞姫は、シーズン新作以外で主役を務めることが減少し、旧作再演ではペロー体制下で育ったロシア人ダンサーたちに主役が配役されるようになっていった。「付録資料集掲載・図表 8 グリジ退団後からロザティ退団までのロシア人ダンサーの主役起用」は、ボグダチェワ他編の*Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том. 1851-1900*⁴⁹⁶からロシア人ダンサーが主役を踊った公演を抽出したものであるが、これによるとスロフシチコワの他、ムラヴィヨーワ、プリクーノワ姉妹の姉アンナ、パリから帰国後のボグダーノワが頻繁に起用されていることがわかる。1860年前後になると更にリャードワ姉妹の妹ヴェラ Вера Александровна Лядова (1839～70)⁴⁹⁷や、レベデワやマダエワ

⁴⁹⁴ 《青いダリヤ》に対するプレシチエーフの感想である。Плещеев, *Наши балет*, p. 190.

⁴⁹⁵ ロシア花形舞姫の役割を長年担ってきたアンドレヤーノワとスミルノワも、1853/54シーズンを最後にバレエ団を退団している。これもまたロシア人若手登用の機会の増加の後押しとなった。

⁴⁹⁶ Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том*, Санкт-Петербург: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015.

⁴⁹⁷ ヴェラ・リャードワは、ダンス・キャラクタールを得意とするダンサーとして、1860年前後から非パンに起用されているが、1865年にはアレクサンドリンスキー劇場で女優としてデビュー、1868年にはソプラノ歌手としてオッフェンバック Jacques Offenbach (1819～80) のオペレッタ《美しきエレーヌ *La belle Hélène*》(1864) ロシア初演のタイトル・ロールを歌って、ロシア中にオペレッタ・ブームを巻き起こす

Матильда Николаевна Мадаева (1842~1889)⁴⁹⁸、ケンメレル Александра Николаевна Кеммерер (1842~1931)⁴⁹⁹ら 1860 年代後半から 70 年代の帝室劇場を担うことになるダンサーたちの名も登場している。

この時積極起用されたダンサーのうち、スロフシチコワと同世代のムラヴィヨーワやボグダーノワは、経験のためモスクワや海外に派遣されペテルブルクを空けることもあった。しかしスロフシチコワは既婚者で幼児を抱えていたため、ペテルブルクに留まり続けることができた。これが幸いして、彼女はライヴァルに先んじて、ペテルブルクの観客層の間で人気の地歩を固めることができたのである。

アレクサンドル 2 世の政策とロシア人ダンサーの登用

ことになる。当時の帝室舞踊学校では、バレエと声楽と演劇を全て教えるカリキュラムであったため、彼女のような多方面に才能を持つ舞台人が生まれることが時折あった。彼女は芸術一家の出身で、姉マリヤ Мария Александровна Лядова (1837~1877、帝室舞踊学校 1854 年卒) もダンサーであり、帝室劇場の常任指揮者リヤードフとはいとこの関係でもあった。彼女は、後にプティパの片腕となるイワノフ Лев Иванович Иванов (1834~1901) と 1858 年に結婚し 3 子を儲けるが、1869 年に離婚している。Анатолий Евгеньевич Помазанский, *Лядовы и Помазанские – музыкальная семья: из истории русской музыкальной культуры XIX–XX веков* (Политехника-сервис, Санкт-Петербург, 2014), pp. 169-180.

⁴⁹⁸ 1861 年にバレエ団に入団。《ファラオの娘》の〈ナイルの川底〉の場面のネヴァ川のソリスト、《せむしの小馬》第 1 幕のロシア舞踊のソリストなどの初演で高い評価を得ている他、ダンス・クラシックも主役級を踊れるダンサーであった。1878 年にバレエ団を引退してゴリツィン公爵 Князь Михаил Михайлович Голицын (1840~1918) と結婚しているが、マダエワが農奴出身であったため、貴賤婚とされた。

⁴⁹⁹ 帝室舞踊学校卒業後、ソリストとしてバレエ団に入団。1860~70 年代にペテルブルクとモスクワで上演された新旧さまざまな演目でソリストを務めている。ヴァゼムによると、彼女はダンス・クラシックもダンス・キャラクターもマイムも上手い、全方位的なタイプのダンサーで、とりわけスペイン舞踊に優れていたという。Yekaterina Ottovna Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre. (Originally published as *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884*, Leningrad, 1937): Part 3,” translated by Nina Dimitrievitch in *Dance Research* 5/1 (April 1987): 34. なお、ケンメレルの舞踊学校卒業年は、現在判明している資料からは確定できない。各種文献には 1858 年説、1861 年説が掲載されており、1858 年説の根拠はスカルコフスキーであり、1861 年説はワガノワ・バレエ・アカデミーの公式 HP を根拠として挙げていることが多い。しかし同 HP によると 1861 年卒業でケンメレル姓の者は、Алексей Кеммерер、すなわち名前の頭文字と名字は同じであるものの男性である。他にケンメレル姓の卒業生は 1866 年に Ольга、1867 年に Нагалья がいるが、ファーストネームが一致しないことと、彼女の舞踊キャリアとの不一致から、別人と見られる。一方、プレシチエーフの記述でケンメレルの名は、1860/61 年シーズン中と 61/62 年シーズン中には舞踊学校の学生として、62/63 年シーズン明けの公演には「学生」という記載なしで登場するため、62 年夏に卒業してバレエ団入団したものと推定される。彼女の引退が 1879 年であること、スカルコフスキーの最初の記述に登場するのが 1862 年 1 月の《ファラオの娘》初演時、プレシチエーフでは彼女の師ユゲが自分のベネフィスに学生を出演させたという 1861 年 2 月 12 日／露暦 5 日の《摂政時代の結婚》であること、彼女はソリスト枠で入団していること、彼女の活躍ぶり等を考慮すると、1858 年の入団から 3 年間全く名前が挙がらないことは不自然である。したがってプレシチエーフの 62/63 シーズン入団説が正しいのではないかと推定される。Плещеев, *Наши балет*, pp. 191-193. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 254. Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том*, p. 84.

このロシア人ダンサーたちの躍進は、前項「2-1-4. 1850年代の帝室劇場とペローの変容：クリミア戦争の影響」で検討したように、ジャン＝アントワーヌと同僚たちによる帝室舞踊学校の水準向上、ペローによるロシア人ダンサーの育成、戦時のナショナリズム昂揚に影響されたロシア人ダンサーへの観客の関心増大といったペロー時代の動きに下支えされたものである。これに加えて、新帝アレクサンドル 2 世の対外政策の方針転換も、その後押しとなった。

アレクサンドル 2 世はクリミア戦争のさなかに帝位を継承し、戦争終結後は西欧諸国に比べ立ち遅れた国内の資本主義化と工業化を推進するため、農奴解放令（1861）をはじめとする近代化政策を実施した。ペローが在任中苦勞した検閲問題に関しても、新帝はメスを入れる⁵⁰⁰。このロシアが西欧諸国と互角に肩を並べることを目指すという統治方針に合わせて、ロマノフ王朝の伝統的な施策である欧化主義も、西欧の文物を先進的なものとして受容と消化に努めるという従来のある方から、西欧との活発な交流を通じてロシアの支配層・知識層が西欧と対等な文化水準に達していることを内外に示す方向へと変化していく。

翻って 1850 年代の帝室劇場バレエは、オペラ座の花形舞姫経験者を花形舞姫として招聘することを繰り返してきた。すなわち 1830 年代後半以降のオペラ座の花形舞姫はエルスラー、グリジ、チェリート、ロザティ、フェラリスと変遷してきたが、ペロー時代の帝室劇場の花形舞姫もエルスラー、グリジ、イエッラ、チェリート、フリードベルク、フェラリス、ロザティと交代していく。イエッラ、フリードベルクを除外した大枠では、オペラ座の花形舞姫の推移と全く同じ動きを見せていることがわかる。つまり 1850 年代の帝室劇場は、文字通りオペラ座の後塵を拝する状態だったのである。

例外となった花形舞姫のうち、イエッラはクリミア戦争開戦による招聘費用削減と西欧からの招聘が難しくなった国際情勢の結果である。しかし、オペラ座ではなくハー・マジエスティーズ劇場での短期間の成功実績しかないまだ若いフリードベルクが、オペラ座の花形舞姫チェリートやフェラリスと並ぶ扱いとなったのは、ロシアの国際競争力を高め西欧諸国と対等になることを目指すアレクサンドル 2 世の施政方針の反映である。

⁵⁰⁰ これらの改革はリベラル化推進であるかにも見えるが、その目的は西欧諸国にひけをとらない国力増強によってツァーリズム体制を維持する基盤を強化することが目的であった。検閲改革も、その狙いは世論を醸成して帝政の支持基盤を形成するためのものであったため、西欧的な自由主義とは根幹部分では相容れないものを孕んでいた。1870 年代以降のロシア社会では、その矛盾が顕在化していくことになる。巽由樹子『『大改革』期ロシアの検閲改革——開明官僚と世論の創出——』、『クリオ』第 16 号、2002 年、28～29 頁。

この皇帝の方針は、1860年代には、外国人招聘の中止とロシア人ダンサーの花形舞姫起用、花形舞姫のオペラ座への客演など、国際的な舞踊水準を満たすロシア人舞踊家を育てる体制へと更に進化していくのだが、その動きは「2-2. 第二メートル・ド・バレエ時代」で詳しく見ていくこととする。

2-1-6. プティパ夫妻のオペラ座公演

オペラ座公演の成功

こうした国策の変化を受けて、ボグダーノワは 1858/59 シーズンにナポリ、ベルリン等西欧各地の劇場の巡業に派遣された。1858/59 シーズン終了後には、ムラヴィヨーワとレベデワにパリでの研修の機会が与えられた⁵⁰¹。スロフシチコワも、1860/61 シーズン終了後、オペラ座に客演することとなった。プティパも妻の手助けのため一緒に派遣されることとなった。

この公演のため、彼は旧作《パリの市場》を、フランス人台本作家ロルドロー René Lordereau (18..~1867) の手を借りて台本そのものから大きく改訂し、更にタイトルも《正直者たちの市場 (罪なき者の市場) *Le marché des innocents*》と変更した⁵⁰²。夫妻は、総局から 1861 年 3 月 12 日 / 露暦 2 月 28 日に 4 か月間の有給休暇と国外出張の許可を正式に受け取っている⁵⁰³。なおプティパは自伝に、このパリへの道程の途中にリガとベルリンでも《正直者たちの市場》の上演を行ったと記しているが、ロシアの研究者コナエフによる地元紙の調査から、このリガおよびベルリン公演は、1861 年のオペラ座公演の途上ではなく、その 2 年後、プティパが既に《ファラオの娘》で成功をおさめた後の 1863 年 3~5 月に行われたことが判明している⁵⁰⁴。

オペラ座の総裁ロワイエ Alphonse Royer (1803~75、総裁任期 1856~62) は、この当時、

⁵⁰¹ Плещеев, *Наши балет*, pp. 183-184.

⁵⁰² パリと帝室劇場の観客層の違いを意識したプティパは、1859 年の《パリの市場》のために自分で創作した台本を、リュシアンが推薦したヴォードヴィル作家ロルドローに依頼して改訂を行った。ロルドローは、プティパに対しパリの批評家の興味を掻き立てる方法を助言した他、プティパに代わって有力者に向けて作品紹介の手紙を書き送っている。Meisner, *op. cit.*, pp. 96-97.

⁵⁰³ Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том*, p. 87.

⁵⁰⁴ プティパ、前掲書、57~59 頁。Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина, *Мариус Петипа. "Мемуары" и документы*, edited by Сергей Конаев (Москва: Навона, 2018), pp. 158-167.

まだ国際的には無名に近いプティパ夫妻をオペラ座の舞台に乗せることに乗り気ではなかった。そこでプティパは、前年（1860年）から首席メートル・ド・バレエの座にある兄リュシアンに加えて、夫人がロシア人であったモルニー公爵 Charles Auguste Louis Joseph, duc de Morny（1811～65）にも助力を頼み⁵⁰⁵、同年5月29日から6回の公演が認められた。結果的に公演は成功をおさめ、6回の予定は16回に延長となった。公演初日はナポレオン3世 Napoléon III（1808～73、在位1852～70）夫妻の臨席があったほか、8月6日のスロフシチコワのベネフィスには、皇帝夫妻の再来臨に加えてスウェーデン王や、当時パリに住んでいたかつての帝室劇場総支配人ゲデオノフも客席を訪れている⁵⁰⁶。

しかしこのオペラ座公演でプティパは、著作権をめぐる2つの裁判沙汰に巻き込まれることになった⁵⁰⁷。その一つは、公演プログラムにロルドローの名を記載しなかったことでロルドローから訴えられた件であった。ロルドローの名の不掲載は、プティパの措置ではなく、オペラ座側がロルドローへの著作権料支払いを回避するために行ったもので、プティパは事前にこのことをロルドローに告げており、更に彼個人として175フランの謝礼を支払い済みであった。裁判所の判断は、作品台本がロルドローの創作ではなくプティパの《パリの市場》の台本の改訂である点で、ロルドローは著作権者とは言えないこと、ロルドローの助力とプティパの謝礼は相応のものであるとして、ロルドローの敗訴となった。

もう一つは、作品の最終場面でスロフシチコワが踊り大評判となった〈コスモポリト Cosmopolite〉という諸国の民族舞踊をつなげたヴァリエーションの著作権をめぐる、ペローから訴えられた件であった⁵⁰⁸。この振付の実態はペローの《ガゼルダ》からの転用であり、プティパは事前にこの振付をオペラ座公演に使用する許可をペローに願い出ている。しかしオペラ座との間に長年確執のあったペローは、許可を出さなかった。プティパはこれを本気にせず、同じ伴奏音楽と振付で上演した。そのためペローから1万フランの損害賠償請求を受けたのであった。裁判の争点は、ペローの振付が民族舞踊から採られたものであるという点にあった。ペロー側の証人には、休暇で帰国中であったサン＝レオンが立ち、《ガゼルダ》と《正直者たちの市場》の〈コスモポリット〉が同一の振付であること

⁵⁰⁵ プティパ、前掲書、59～60頁。モルニー公爵はナポレオン3世の異父弟で、立法院議長であった。夫人ソフィア Княжна Софья Сергеевна Трубецкая（1838～98）はトルベツコイ公爵令嬢で、アレクサンドル2世の戴冠式にフランス特使として出席したモルニー公爵に見初められて結婚、パリの彼女のサロンにはロシア人らが多く集っていた。

⁵⁰⁶ Meisner, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁰⁷ 今日の我が国の裁判とは異なり、当時のパリの裁判は判決までのプロセスが迅速であったため、この2つの裁判は共に、プティパのパリ滞在中に判決が確定している。

⁵⁰⁸ ペローとの裁判に関するこの段落の記述はメイスナーによる。Meisner, *op. cit.*, p. 98.

を証言した。判決は、民族舞踊の振付そのものはパブリック・ドメインであるが、これを選定し繋げ音楽に乗せた点でペローの著作権が認められるとして、プティパが敗訴した。しかし判決の示した損害賠償額は 300 フランであった。プティパはこの公演で、オペラ座の平均的な公演利益の 2~3 倍に相当する収益をあげていた⁵⁰⁹ので、金銭的なダメージはなく、かえって裁判が話題となることで、公演への注目が高まる結果となった。

オペラ座での成功を勝ち得たプティパ夫妻は、1861 年 9 月 22 日／露暦 10 日の 1861/62 シーズン開幕公演で《正直者たちの市場》を上演する。プティパにとっては自作の凱旋公演であり、スロフシチコワにとっては、一昨年《カタリナ》の主演で開幕を踊ったことに続く 2 度目の名誉であった。この成果により、スロフシチコワのギャランティは、外国公演のための 4 か月の有給休暇付きの 5,000 ルーブルに引き上げられた⁵¹⁰。プティパもまた、ロザティの同意を得た上で、このシーズンの彼女のための新作バレエ 1 作の創作を担当することを総支配人サブロフに願い出て承諾を獲得している。花形舞姫を主役にした大作創作の機会が、プティパに巡ってきたのであった。

2-1-7. 初期プティパの振付創作の傾向

作品の創作ペースと規模・発表場所の推移

帝室劇場バレエ団のペロー時代からサン＝レオンへの移行期とは、プティパにとっても公私さまざまな出来事に影響されながらダンサーから振付家へと舞踊キャリアを転換させていった時期である。ダンサーとしての仕事と掛け持ちであったことや、父の死、ミューズであるスロフシチコワが 2 度出産していることもあり、その創作ペースは実にゆっくり

⁵⁰⁹ オペラ座はスロフシチコワの出演料を支払わない代わりに、ベネフィスの実施を認めた。Guest, *Jules Perrot*, p.320. メイスナーによると、例えば《正直者たちの市場》の 1861 年 8 月 7 日公演の利益は 4593 フランであるが、9 日と 11 日行われた《悪魔ロベール》の公演はそれぞれ 4593 フランと 5559 フランだという。なお、プティパは自伝中にパリ公演全体で 18,000 フランの収益を上げたと書いているが、メイスナーの調査では 16,075 フランだったという。また 18,000 フランという自伝の数字は 1906 年出版のロシア語版からの翻訳に基づく数字あり、自伝のフランス語原稿の記載は 8,000 フランであったことがコナエフの調査により判明している。プティパ、前掲書、65 頁。Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, *op. cit.*, p. 74, p. 81. Meisner, *op. cit.*, p. 370.

⁵¹⁰ Meisner, *op. cit.*, p. 99. なお、スロフシチコワのバレエ団入団時のギャランティは 500 ルーブルであった。Ibid, p. 129. 一方、タリオーニは 36,000 ルーブル、エルスラーは 46,000 ルーブル、チェリートは 45,000 ルーブル、ロザティは 60,000 ルーブルであった。Скальковский, *Балет: го история и место в ряду изящных искусств*, p. 87.

している。ペローの代理を務めた 1858/59 シーズンは例外として、1 シーズンに小品を 1～2 作の創作で、《ガリシア風舞曲》から《ファラオの娘》まで 8 年を費やしているのである。

更にこの時期の作品の規模や発表場所に注目すると、独自作品の創作は、ナント時代の作品にも見られた（「2-1-1. 渡露以前の振付創作活動：ナント時代の 8 作」参照）ダンス・キャラクターの小品《ガリシア風舞曲》と《グラナダの星》から始まっており、その後は――

- ・ 1856 年オフシーズン：ベテラン男性舞踊手ゴルツとの共作で、オペラ《ルサルカ *Русалка*》のバレエ場面の振付（ダンス・キャラクターを含む）
- ・ 1857 年オフシーズン：表題およびキャスティングからダンス・クラシックの小品と推測される《薔薇、すみれと蝶》⁵¹¹。この作品は翌シーズンの演目にも取り入れられる。
- ・ 1857/58 シーズン：花形舞姫のためのシーズン新作《海賊》に、ペローの監修の下でダンス・クラシックの見せ場〈奴隷の踊り〉と〈オダリスクの踊り〉を挿入
- ・ 1858/59 シーズン：小規模の幕ものである《摂政時代の結婚》と《パリの市場》を、ベネフィスではあるもののシーズン演目として上演

――と、年々、段階を追って発展していっていることが見てとれる（「付録資料集掲載・図表 D 来露からメートル・ド・バレエ就任までの振付家としてのプティパの活動」参照）。

上記の期間はちょうどペロー時代の後半にあたっている。この少しずつではあるが確実に振付家として前進を遂げているプティパの歩みの背景には、ペローからの機会の提供や助言があった可能性がうかがえる。

振付家プティパの初期キャリアへのペローの影響

上記のプティパ作品へのペローの関わり方からも、ペローの支援の存在が浮かび上がる。

⁵¹¹ 《薔薇、すみれと蝶》に起用されたムラヴィヨーワ、ナデージダ・アモソワ Надежда Амосова（1833～1903）、ラディーナ Любовь Петровна Радина（1838-1917）は、いずれもダンス・クラシックを得意とするロシア人若手である。またこの作品の楽曲の一部が《海賊》のダンス・クラシックの見せ場〈奴隷の踊り〉に転用されていることや、〈奴隷の踊り〉には《薔薇、すみれと蝶》に出演したムラヴィヨーワが起用されていることを考え合わせても、《薔薇、すみれと蝶》の振付は、ダンス・クラシックであったと推定できる。

創作再開後のプティパの初作品《ガリシア風舞曲》には、ペローもみずから出演している。振付家は創作過程を共にするダンサーからインスピレーションを得ることも多いため、ペローの参加を得たことは、プティパにとって大きな学びとなったことであろう。続く《薔薇、すみれと蝶》の創作も、ペローの手が加わっている可能性が指摘されている（「2-1-5. ペロー時代からサン＝レオン時代へ」参照）。更に《海賊》への小品挿入は、ペローの監修のもとで行われたものである。またこの時期のペローは、《海賊》のコンラッド役や《アルミード》のリナルド役への起用によって、ダンサーとしてのプティパも重用している。これらを勘案すると、ペローは直接創作を支援することと、ダンサーとして起用したプティパに自分の振付プロセスを見せることの両面を通じて、振付家として歩み始めたばかりのプティパを後押ししていたと見ることができる。父ジャン＝アントワヌを失ったプティパにとって、こうしたペローの態度は心強いものであったことだろう。

これに対し、ペローが職務不能となり、サン＝レオンが客演振付家として来露してから2シーズンは、プティパの創作ペースは停滞する。特に1860/61シーズンは、オペラ座公演に備えて《パリの市場》の改訂作業に携わっていたとはいえ、新作が皆無となっている。このオペラ座派遣はスロフシチコワの躍進の副次的効果としてもたらされたものであり、振付家としての彼が直接勝ち取ったものではない。またこの時期の彼は、ダンサーとしての起用機会も減少している。この2シーズン、プティパは舞踊家としての岐路に立たされていたと言えよう。

ただ、サン＝レオンとプティパのこの時点での振付家としての実績の差を考えると、次期メートル・ド・バレエの座をめぐるサン＝レオンがプティパをライバル視して、故意に冷遇したとは考えにくい。しかしサン＝レオン来露後とペロー時代との待遇の差は、逆に、ペローによるプティパへのさりげない助力の存在があったことをうかがわせるものである。

初期プティパ創作の特徴1：欧化主義への目配り

この時期のプティパの創作や輸入上演にはオペラ座やフランスを意識した世俗恋愛劇が多いことは既に指摘した通りである（「2-1-5. ペロー時代からサン＝レオ時代へ」参照）が、この点について更に検討を加えてみる。この時代までのオペラ座制作のバレエは、エキゾティシズムを表現するために、パリやフランスから遠い土地に舞台に設定するのが通例で

あった⁵¹²。したがってパリに舞台を置いた《摂政時代の結婚》や《パリの市場》は、オペラ座作品の手法をそのままなぞったというわけではない。

しかしペテルブルクの観客から見た場合フランスは遠い異国の地である。フランスの風俗を映した世俗劇は、オペラ座の観客が異国を扱った作品に見出すエキゾティシズムとパラレルである。しかもフランスは、ピョートル大帝以来、欧化政策による模倣対象の筆頭となってきた国である。プティパは帝政貴族層に根強いフランスへの憧憬と、フランス人であるという自分の特徴を活かせるものとして、フランス関連の筋立てを選択したのであろう。失敗作となった《夢遊病の女》も作品の舞台はスイスである⁵¹³が、本来の狙いは、オペラ座の最新流行作を、この作品によってオペラ座で成功をおさめたフリードベルクに踊らせてペテルブルクに持ち込むという企画であった。

ペローもサン＝レオンもプティパと同じくフランス人であるが、プティパのような姿勢は希薄である。二人ともオペラ座だけでなく他劇場でも成功作を多数創作していたため、自身の既存作品の輸入上演に関して、特にオペラ座制作にこだわることなく作品選定を行っている⁵¹⁴。来露初期のオペラ座作品輸入から一貫してプティパが見せているこのオペラ座／パリ／フランスへのこだわりは、ペローやサン＝レオンのような欧州バレエ界での振付家としての名声を持たない彼が、フランス国籍とオペラ座の中枢にいる兄リュシアン⁵¹⁵の存在を自分の長所として活用しようとしていたことを表している。

初期プティパ創作の特徴2：パリの二流劇場風の喜劇的な世俗劇

初期プティパの3作の幕ものは、いずれも世俗恋愛劇である。世俗恋愛劇にも《ラ・ジプシー》のように人の死ぬ悲劇的な筋立てから、《大騒ぎ》のようなコミカルなものまで

⁵¹² 普仏戦争後は逆に《ラ・コリガヌ *La korrigane*》(1880)、《ラ・マラデッタ *La maladetta*》(1893)、《エトワール *L'étoile*》(1897)、《ジャヴオット *Javotte*》(1909) など、パリをはじめとするフランス各地に舞台を置いた作品が増加する(「付録資料集掲載・図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」参照)。

⁵¹³ 1827年のオペラ座初演時にはプロヴァンス地方に設定されているが、1850年代の蘇演時にはベッリーニのオペラの影響でスイスに変更されていた可能性が高い。「2-1-2. ティテュス時代末期：輸入上演の明暗」参照。

⁵¹⁴ ペローはハー・マジェスティーズ劇場制作作品、サン＝レオンはリスボンのサン＝カルロス劇場制作作品が多い。「付録資料集掲載・図表 B プティパ来露からペロー在任中(1848～60)の帝室劇場の新作バレエ」および「付録資料集掲載・図表 G サン＝レオン来露からアレクサンドル2世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ」参照。

さまざまな傾向が存在するが、プティパの 3 作は、その全てでマイム・ダンサーのストウコルキンを起用し、コミカルな場面を含む作劇構成となっている。

ストウコルキンは、1848 年に帝室舞踊学校を卒業後、卓越したパントマイムの技量により、コミカルな役とグロテスクな役の両方をこなすマイム・ダンサーとしてバレエ団で重用されていた⁵¹⁵。プティパは、《摂政時代の結婚》では気取ったダンスの教師役、《パリの市場》では市場のお針子であるヒロインに魅了される軽薄な侯爵役、《青いダリヤ》では失恋で首つり自殺を試みるが枝が折れて失敗する⁵¹⁶床屋の役を彼に与えている。

ストウコルキンのようなマイム・ダンサー、コミック・ダンサーは、かつてポルト・サン＝マルタン座制作作品《ジョッコ》で人気を博したマズリエやローランソンのように、パリではオペラ座よりも二流劇場が主な活躍の場であった。二流劇場の上演演目は、オペラとバレエの専門劇場であったオペラ座とは異なり、バレエ、オペラ＝コミック、ヴォードヴィル、メロドラマやフェリなど多様であったため、ジャンルを跨いで活躍が可能なハイブリッドな才能が生まれやすい環境であったのだと思われる。

一方、帝室劇場の場合、上演ジャンルとしてはバレエ・オペラ・演劇の三部門を擁しており、帝室舞踊学校の学生はこの三分野全てを学ぶことを求められていた⁵¹⁷。帝室劇場はオペラ座に引けを取らない欧州のハイクラス劇場であり、その観客層は貴族や富裕層・知識層であったが、観客たちはパリの二流劇場作品のような笑いの要素を備えた作品にも好意的で、1858 年 4 月にクシェシンスキーが輸入上演した喜劇《ロベルトとベルトラン *Robert und Bertram / Роберт и Бертрам, или Два вора*》(1841) は大人気となった⁵¹⁸。

⁵¹⁵ ティモフェイ・ストウコルキンの舞踊キャリアに関しては「1-3-2. ペロー時代」を参照されたい。なおティモフェイと同時期に、同じストウコルキン姓のダンサー、レフ・ストウコルキン *Лев Петрович Стуколкин* (1837~95) もベテルブルク帝室劇場で活躍していたので、配役記録等一次資料を扱う際には注意が必要である。レフ・ストウコルキンは、コリフェ（コール・ド・バレエの上位、ソリストの下位）としてバレエ団に雇用され、副業である社交ダンスの教師として有名になった。ティモフェイとは兄弟ではない。

⁵¹⁶ この場面は喜劇として挿入されたが、ストウコルキンの迫真の演技によってむしろ観客の涙を誘う結果となった。Meisner, *op. cit.*, p. 95.

⁵¹⁷ 1887 年まで、帝室舞踊学校ではすべての生徒がバレエ、歌唱、演劇を学び、最終学年が近づくとそれぞれの適性に合わせて専門を絞る教育システムが取られていた。

⁵¹⁸ オペラ《悪魔ロベール》の筋立てをもとに創作された喜劇である。1841 年にオペラ座出身でベルリン王立歌劇場 *Königlichen Oper in Berlin* のメートル・ド・バレエを務めたオーゲ（ユゲとも）*Michel François Hoguet (Huguët)* (1793~1871) がバレエとして振り付け、その後さまざまな音楽劇の形態に変化しながら欧州各地の大衆劇場で上演され、1915 年にはドイツで無声映画化されている。帝室劇場には 1858 年にクシェシンスキーが持ち込み、1880 年代までストウコルキンとクシェシンスキーの持ち役としてたびたび上演された。Плещеев, *Наши балеты*, p. 180. Timofei Alexeyevich Stukolkin, “Recollections of T. A. Stukolkin, Artist of the Imperial Theatre (originally published as: “Воспоминания артиста императорских театров Т. А. Стуколкина,” in *Артуст* 45,46, St. Petersburg, 1895),” in *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts, 1810-1910*, translated Roland John Wiley (Oxford: Clarendon Press, 1990), pp. 127-128.

プティパは初めての幕ものの小規模作品創作にあたり、ストックホルムの才能をフルに活かして観客の笑いを取る場面を設定した背景には、ストックホルムという鬼才の存在に加えて、前シーズンでの《ロベルトとベルトラン》の成功ぶりや、彼自身が幼少期に《ジョッコ》をはじめとするこうしたパリの二流劇場の喜劇作品に親しんだ経験を有していた（第1章参照）ことが影響した可能性がある。このときまでに上演されてきたペローやサン＝レオン作品にはこうした笑いの要素はあまり含まれていないことから⁵¹⁹、彼らの作品との差別化のポイントとして、プティパは、パリの二流劇場的なマイム・ダンサーによる喜劇的場面を3作ともに含めたのではないかと考えられる。

初期プティパ創作の特徴3：《ジゼル》の後継作品

3つの幕ものの中で、《青いダリヤ》だけには、他の2作とは異なる「バレエ＝ファンタスティック」という副題が与えられている⁵²⁰。この副題はオペラ座作品では《ジゼル》と《悪魔のヴァイオリン *Violon du diable*》（1849）⁵²¹に付されており、両作品は、共に超自然的存在が大きな役割を担い、非現実的・幻想的場面が含まれている。《悪魔のヴァイオリン》のオペラ座上演はプティパの渡露後であるため、プティパはこの作品を知らない可能性もある。しかし《ジゼル》にこの副題が付されていることは、彼も当然承知していたはずである⁵²²。

⁵¹⁹ ペローがアンドレーノワのベネフィスのために創作した小品《あるメートル・ド・バレエの艱難 *Les tribulations d'un maître de ballet / Балетмейстер в хлѳномѳх*》（1851）は、表題から推測して、この種の喜劇であった可能性が高い。しかしこの作品は1回限りの上演で終わった。その他の喜劇的場面としては、《アルミード》の第1幕の〈笑いの泉 *La fountain de rire*〉が挙げられる。これは、リナルドの従者が、ニンフのまやかしによって、飲むと笑いが止まらなくなる泉の水を飲み笑い死ぬという場面である。この従者役はペロー自身によって演じられた。サン＝レオン作品では、1862年にストックホルムのベネフィスで上演された《不運なドレスリハーサル *O ensaio geral ou As aflições de Zeffirini / Несчастия на генеральной репетиции*》（1855）が、この種の喜劇的作品にあたるが、この時点ではまだ帝室劇場の舞台では上演されていない。Guest, *Jules Perrot*, p. 289. Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том*, p. 16. Плещеев, *Наши балет*, p. 193.

⁵²⁰ 《摂政時代の結婚》の副題は「2幕のバレエ」、《パリの市場》は「1幕のバレエ＝コミック」、《青いダリヤ》は「2幕のバレエ＝ファンタスティック」である。

⁵²¹ 1848年にヴェネツィアのフェニーチェ劇場 *Teatro La Fenice* で初演された《ヴァイオリニスト タルティーニ *Tartini il Violinista*》の改訂版で、サン＝レオンが台本と振付を担当し、音楽はサン＝レオンとプーニの共作であった。バレエの舞台上でサン＝レオン自身がヴァイオリン演奏を行うという振付が施されている。

⁵²² なお、オペラ座作品の副題には、「バレエ＝ファンタスティック」と類似する「バレエ＝フェリ」というものがある。バレエ作品のカテゴリーは、厳密な定義に則っているものではないため、両者の違いは曖昧

《青いダリヤ》は、作品全体として見ると、ストックホルム演じる床屋の存在や、ダリヤをめぐる登場人物たちの滑稽な騒動によって、世俗劇としての性質が前面に現れている。しかしこの作品を「バレエ＝ファンタスティック」と位置付けていることから考えて、プティパとしては、ダリヤの花の精（スロフシチコワ）が現れる〈ダリヤの出現 Apparition du dahlia〉や、スロフシチコワのヴァリエーションである〈幻想的なダリヤ La Dahlia fantastique〉の場面での、《ジゼル》第 2 幕に相通じる幻想性や神秘性、超自然的存在のこの世ならぬ美と魅力の表現に力を入れたのであろう。このダリヤの精関連の場面は、大規模な群舞を伴っていない点で、厳密にはバレエ・ブランに該当しないが、バレエ・ブランにおける主役舞姫やソリストの踊りを抽出したものだと見ることができる。

《青いダリヤ》という作品には、このバレエ・ブラン風の幻想的なダンス・クラシック場面と、ストックホルムの喜劇的マイム場面に加え、更に民族舞踊の見せ場〈ハンガリー民族舞踊 Pas de caractère hongrois〉も登場する。つまりプティパは、《青いダリヤ》の中に、ロマンティック・スタイルの基本の振付手法（「1-4-3. ロマンティック・スタイル作品の振付手法」参照）を全て用いて、M. タリオーニと F. エルスラーの舞踊スタイル双方を盛り込んだのである。《ジゼル》もまた、この 1830 年代オペラ座の二大花形舞姫の対照的な舞踊スタイルを一作品の中で止揚したことを特徴としている。《青いダリヤ》は、世俗劇と夢幻劇の両方の特徴を併せ持つ筋だけでなく、振付面においても二大舞姫の特徴を共に受け継いだ《ジゼル》を強く意識した作品に仕上げられている。

味である。「バレエ＝フェリ」の副題が付された《嵐 *La tempête ou L'île des génies*》(1834) は、舞台装置の壮麗さと衣装のエレガントさ、嵐の場面の迫真性が評判となった。同じく「バレエ＝フェリ」の副題が付された《後宮の反乱》(1833) は、エキゾチックで華麗なハレムの浴場での女性ダンサーの入浴シーンや、甲冑と兜を身につけ剣を持った女性の軍団が野営する場面が登場する。そして地中海の架空の島を舞台とする《嵐》には妖精や地の精ノームが登場するが、《後宮の反乱》には超自然的存在による幻想的な場面は一切登場しない。つまり「バレエ＝フェリ」は必ずしも夢幻的場面を伴うとは限らないのである。これに対し「バレエ＝ファンタスティック」の 2 作は、共に超自然的存在による夢幻的場面を含んでいるが、「バレエ＝フェリ」のようなスペクタクル性の高い演出が施されているというわけではない。以上を総合すると、「バレエ＝フェリ」は、大がかりな舞台装置や視覚的な華やかさを備えたスペクタクル性の高い演出に着目した副題、「バレエ＝ファンタスティック」は、幻想的な内容に着目した副題であることがわかる。Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, p. 242. Hélène Marquié, “Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes,” in *Le Spectacle de l'histoire*, edited by S. Haffemayer, B. Marpeau, J. Verlainne (Presses Universitaires de Rennes, 2012), pp. 130-133. なお、フランスの研究者マルキエ Marquié の論考では、《後宮の反乱》を「バレエ＝パントマイム」と表記しているが（根拠は明示されていない）、フランス国立図書館 *Bibliothèque nationale de France* がオンラインで公開している初演当時の台本には、「バレエ＝フェリ」の副題が記されている。したがってこの作品は、同時代においては「バレエ＝フェリ」にカテゴライズされていたものと考えるのが妥当である。Filippo Taglioni, *La révolte au sérail : ballet-féerie en trois actes* (Paris: éditeur inconnu, 1833), p. 1. Hélène Marquié, “Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes,” in *Le Spectacle de l'histoire*, edited by S. Haffemayer, B. Marpeau, J. Verlainne (Presses Universitaires de Rennes, 2012), p. 130.

初期プティパ創作の特徴4：同時代舞踊評の賞賛した特徴

この時期のプティパの創作が段階的に発展するのと比例するかのよう、彼の作品を取り上げる舞踊評も増加していく。その中から、プティパの振付に関する指摘をまとめると、以下の4点が浮かび上がってくる。

第一は、各ダンサーの踊りの長所を活かす振付がなされているということである。《摂政時代の結婚》については、筋の説得力が弱く、筋が舞踊の口実過ぎない点を複数の舞踊評⁵²³で指摘されつつも、舞踊の見せ場では7人のソリストによる大規模なディヴェルティスマン〈パ・ド・セット〉で、4人の女性ダンサーそれぞれの良さが前面に出るよう各ヴァリエーションを振り付けた点を高く評価されている⁵²⁴。《パリの市場》では、スロフシチコワのダンス・キャラクターについて「これを彼女以上に上手に踊る者を見つけるのは難しいだろう」と述べて絶賛している⁵²⁵が、この言葉は、他のダンサーの追随を許さぬほどスロフシチコワの長所が存分に発揮できる振付をプティパが施したことを示している。

第二は、小道具を取り入れた振付で効果を上げているということである。《パリの市場》では、プティパの演じる果物屋シモンが、さくらんぼの入ったバスケットでお針子リゼットの気を惹こうとするパ・ド・ドウ〈さくらんぼの踊り Pas de cerises〉が賞賛されている⁵²⁶。また《青いダリヤ》では、若手のレフ・イワノフとヴェラ・リヤードワ⁵²⁷を起用して好評を博したパ・ド・ドウが〈花環（の踊り） La guirlande de fleurs〉と呼ばれており⁵²⁸、花環を小道具に用いて効果を上げたことがうかがえる。皇族のオルデンプルグスキー家の娯楽としてツアールスコエ・セローで上演された《オイテルペとテレプシコール》で

⁵²³ Плещеев, *Наши балет*, p. 183. Скальковский, *Балет: го история и место в ряду изящных искусств*, p.243.

⁵²⁴ Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том*, pp. 69-70. Meiner, *op. cit.*, p.92, p. 367.

⁵²⁵ Meisner, *op. cit.* P. 93, p. 368.

⁵²⁶ Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том*, pp. 73-74. Meiner, *op. cit.*, p. 93, p. 367. このさくらんぼのバスケットをパ・ド・ドウの小道具に使うという着想は、プティパが10年前に《ナタリー》を輸入上演した際に挿入されたペローの振付部分で用いられたものであることから、舞踊学研究者ゲストは両者の関連性を推測している（「2-1-2. ティテュス時代末期」参照）。Guest, *Jules Perrot*, pp. 245-246.

⁵²⁷ 二人は1858年2月に結婚しているので、《青いダリヤ》初演時には夫婦であった。ヴェラ・リヤードワに関しては「2-1-5. ペロー時代からサン＝レオン時代へ」を参照。

⁵²⁸ Плещеев, *Наши балет*, p. 190.

も、花環を使った振付がなされている⁵²⁹。

第三にグループの踊りの扱いのうまさである。《パリの市場》ではコール・ド・バレエを集団で動かすことの巧みさが高く評価されている⁵³⁰。《青いダリヤ》についてもプレシチューエフは、グループの踊りの美しさが目を引くと述べている⁵³¹。

第四は流行を取り込むことの巧みさである。《パリの市場》の舞踊評では、当時フランスで流行を始めていた世俗的ダンス、カンカんだと思われる振付がなされていることが指摘されている。また《青いダリヤ》でプティパは、シルフィード以来バレエ作品に登場し人間男性と恋をする超自然的存在の中では新しい類型にあたる「花の精」を登場させている⁵³²。花という、現実界に存在する詩的な連想を喚起する物質を、ロマンティック・スタイルの一定型である超自然的存在と結び付けるという着想は、おそらくハー・マジステイズ劇場制作のポール・タリオニ振付作品《テア *Théa, ou La fée aux fleurs*》(1847)が嚆矢である⁵³³が、プティパはこの新しいタイプ超自然的存在と人間男性の恋という筋立てをいち早く自作に取り入れたのである。なお、プティパが花の精を取り上げたことに関して、メイスナーは更に、ロシア社会では生花を装飾や贈答の対象として捉える風潮が上流社会に広まったのが1840年代以降であることとの関連も指摘している⁵³⁴。

これら4点はいずれも、後期に至るまで一貫したプティパの振付の特徴を形成することになる。それがこの最初期の作品群で既に評論家の目に留まるほど、はっきりと表れてい

⁵²⁹ この公演のコール・ド・バレエとして参加した舞踊学校の学生の中に、後に帝室劇場の花形舞姫となるヴァゼムがおり、回想録にこの時の経験を記している。舞台に登場したヴァゼムは手にした複数の花環を床に投げ、その輪の中を歩みながら踊るという振付で、オルデンブルグスキー大公の創作した詩のテレプシコール（舞踊を司るミューズ）の描写と同じ動きを詩の朗読に合わせて行うというものであった。この床に置かれた花環の中を進むというアイデアは、後にプティパが《海賊》に挿入する〈生ける花園〉の振付でも用いられている。Екатерина Отговна Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884* (1st ed., Leningrad, 1937) (Санкт-Петербург: Планета Музыки, 2009), p. 80. Meisner, *op. cit.*, p. 99.

⁵³⁰ Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том*, pp. 73-74. Meisner, *op. cit.*, pp.91-92, p.367.

⁵³¹ Ibid. p.190.

⁵³² この時点までのオペラ座や帝室劇場の作品に登場する超自然的存在は、火地風水の四大元素の精霊か、ギリシャ神話由来のニンフか、欧州各地の伝承に登場するローカルな精霊・妖精か、以前は人間であった霊魂（幽霊）であった。プティパは既に《薔薇、すみれと蝶》で、花や蝶の擬人化を取り入れているが、この話は人間男性との恋愛譚ではない。なお、1851年のオペラ座作品《パクレット（ひな菊）》は、ヒロインの名前が「パクレット」であるだけで、花の妖精は登場しない。

⁵³³ ドイツの舞踊学者シュヴァンは、《テア》の筋立てと、その2年前にマルセイユ大歌劇場で制作されたジュスタマンの振付作品《花の王国 *Le royaume des fleurs*》(1845)の筋立てが類似しており、影響を受けた可能性があることを指摘している。Alexander Schwan, “Wilting Flowers in Dance: Choreographic Approaches to Floral Ephemerality,” in *Floriographie. Die Sprachen der Blumen, Floriographie. Die Sprachen der Blumen*, edited by Isabel Kranz, Alexander Schwan, and Eike Wittrock (Paderborn: Wilhelm Fink, 2016), p. 256.

⁵³⁴ Meisner, *op. cit.*, pp. 94-95.

ることは興味深いことである。

オペラ座型ロマンティック・スタイルの継承と新規性の加味

本項の最後に、検討してきた初期プティパの振付創作の特徴について、ロマンティック・スタイルとの関係から総括を行う。この時期のプティパはまだ小規模作品のみの創作機会しか与えられていないが、筋を有する幕もの作品では、プティパは1830年代の第一世代振付家と二大花形舞姫によって形成されたオペラ座型ロマンティック・スタイルを題材面でも振付面でも踏襲した作品を創り出している。マイム・ダンサーの積極起用など、オペラ座型ロマンティック・スタイルの源流となったパリの二流劇場の作品に近い点も見られるが、これはプティパに課された制作条件が低予算、少人数、小規模と限定的であった点がオペラ座作品よりも二流劇場の制作条件に類似していたためであろう。このロマンティック・スタイルの基本形に忠実な創作スタイルは、ジャン＝アントワーヌから受けた教育と、渡露以前に経験したオペラ座作品の舞踊経験から生まれたものであろう。

これに対し、10年近く身近で協働してきた第二世代ロマンティック・バレエの担い手ペローの影響は、初期作品に関する記録の中にはっきりとした痕跡を見出すことができない。特にペローの最大の特徴であるパ・ダクシオンに関しては、この手法の利用をうかがわせる舞踊評の記述が見当たらないため、初期作品で用いられたかどうかは不明である。ただ、演技力に富んだスロフシチコワを活かすため、またストウコルキンの演技力を存分に発揮させるためにも、幕もの3作品は相当量のマイム場面を含んでいたと思われるが、いずれに対しても《夢遊病の女》の舞踊評に見られた「舞踊場場面がほとんどない」「マイムが古色蒼然としている」といった批判は見当たらない。したがってマイム部分の振付は、ペローのパ・ダクシオンを見慣れた観客の目にもわかりやすく、飽きのこないものであったのではないかと考えられる。また、舞踊の見せ場の振付に、その場面に合った小道具を取り込んでいる点は、舞踊をより台本に即したものにさせる効果をもたらすことができるという点で、ペローのパ・ダクシオンの応用であると見ることができる。

2-2. 第二メートル・ド・バレエ時代

2-2-1. 出世作《ファラオの娘》

大作創作の準備

オペラ座公演の成功を背景に、1861/62 シーズンでの花形舞姫ロザティのための新作創作の許可を取り付けたプティパは、ダンサーとしての舞台出演と、振付家としての作品発表の合間を縫って、つい 3 か月前まで滞在していたパリを急いで再訪している。自伝によると彼は、劇作家サン＝ジョルジュ Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799～1875) と共に、3 週間を費やしてゴージェの『ミイラ物語 *Le roman de la momie*』(1858) をバレエ台本の形に制作している⁵³⁵。しかしこの時期の彼の舞台出演記録から判断して(「付録資料集掲載・図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」参照)、プティパのパリへの出発は早くとも 1861 年 11 月 8 日／露暦 10 月 27 日以降であり、ペテルブルクへの帰還は 11 月 24 日／露暦 12 日前後、つまり 10 日から 2 週間程度だったのではないかと思われる⁵³⁶。

大作の準備にあたり、プティパがプロの劇作家の手を借りることを躊躇なく選択しているのは、彼が作った《パリの市場》の台本の洗練度が、ロルドローの参画によって高まった効果を深く実感したからであろう。プティパが今回の協働者としてサン＝ジョルジュを選んだ理由はさだかではないが、サン＝ジョルジュは 1839 年以来オペラ座バレエのために 9 作の台本⁵³⁷を提供し、その全てが成功作となっているという点で、この当時最も信頼で

⁵³⁵ プティパ、前掲書、73 頁。

⁵³⁶ プティパは、1861 年 11 月 7 日／露暦 10 月 26 日の《ジョヴィータ》の公演に出演している。また 11 月 27 日／露暦 15 日には、ツァールスコエ・セローで新作《オイテルペとテレプシコール》の上演が行われているからである。《オイテルペとテレプシコール》は、声楽とバレエのハイブリッドの小品である。おそらくバレエ部分はスロフシチコワのソロだけか、群舞があってもごくわずかだったと推測できる。パリ出発前にあらかじめ振付創作を終えてスロフシチコワに振りを渡してしまっていたら、ペテルブルク帰還後のリハーサルは通し稽古で仕上がりを確認する程度で済んだと思われる。だとすると、ペテルブルク帰還は、公演日の 3 日前程度であった可能性がある。しかもプティパは帰途でベルリンに立ち寄って、博物館でミイラを見学していることから、パリでサン＝ジョルジュとの台本制作に費やした時間は 10 日程度であったとも考えられる。Боглачева, et al. (ed.), *Петербуржский балет. Три века: хроника. 3 том*, p. 89.

⁵³⁷ 1861 年の時点で、サン＝ジョルジュの台本によるオペラ座作品は《ラ・ジプシー》、《恋する悪魔(サタネラ)》、《ジゼル》、《ゲントの美少女》、《ヘンリエット夫人》、《妖精の名付け子》、《海賊》、《妖精たち》、《蝶々》で、短期で上演打ち切りとなった失敗作は一作もない(鈴木晶の研究データ『オペラ座日誌』(未刊行)による。「付録資料集掲載・図表 A 七月王政期からバレエ・リュス来仏前までのオペラ座制作バレエ作品一覧」参照)。

きるバレエ台本作家であった。ダンサーとしてのプティパの当たり役である《ジゼル》⁵³⁸と《サタネラ（恋する悪魔）》、《海賊》はいずれもサン＝ジョルジュ作品であったから、彼はダンサーとしても、サン＝ジョルジュの筋立てや作劇構成の巧みさを実感していたであろう。

台本作家との協働方法

台本作家との協働による台本制作は、19世紀の振付家にとって必ずしも標準的な創作手順ではなかった。バレエ・ダクシオン時代、振付家の仕事は台本創作（筋を考案し、幕や景に落とし込み、舞踊場面やマイム場면을配置する）と振付（個々のダンサーの舞踊動作の考案し、全員の舞台上での立ち位置や移動を決める）、演出（舞台装置、美術、小道具、衣装のデザイン）であり、更に多くの場合は音楽創作にも有形無形の指示を作曲家に対して行った。バレエがオペラから分離して独立した芸術ジャンルとしての歴史を刻み始めたとき、振付家の職務とは、単に舞踊の専門家というだけではなく、現代的風に表現するならば「総合プロデューサー」であった。その後50～60年を経て、1820年代、ロマン主義の芸術潮流に直面したオペラ座は、集客のため、振付家の権能から台本創作を切り離し、プロの劇作家の手に委ねる台本作家制度を採用した⁵³⁹。しかしオペラ座以外の劇場では、制作予算（台本作家の人件費や著作権料支払い）削減の必要性和伝統の継承の両面から、振付家自身が台本創作を手掛けるケースが一般的であった。

⁵³⁸ 《ジゼル》の台本は、サン＝ジョルジュとゴージェの共作である。ハイネの『ドイツ論 *De l'Allemagne*』（1835）のウィリ伝説とユゴの『東方詩集 *Les Orientales*』（1829）収録の詩「幽霊たち *Fantômes*」に触発され、踊る靈魂のイメージをバレエ化しようとしたゴージェは、それを起承転結のある筋の中に落とし込みあぐねて、友人の劇作家サン＝ジョルジュの助力を仰ぎ、出来上がったのが《ジゼル》の台本である。したがって第1幕のジゼルが狂死に至る経緯は、サン＝ジョルジュの着想に負うところが大きいと思われる。

⁵³⁹ オペラ座での作品制作は、劇場首脳陣が次期作にふさわしい原作を会議その他の機会に選定し、適切な劇作家にバレエ台本化を依頼、完成した台本をもとに検閲が行われ、その後作曲と振付に入るという流れで行われた。オペラ座首脳陣の会議は毎週月曜日に開催され、上演作や人事が決定された。メンバーは、総裁、理事、オペラ部門の芸術監督（首席および次席以下）、作曲家、オーケストラのライブラリアン、写譜主任、主席指揮者、メートル・ド・バレエ（首席および次席以下）、合唱団代表、コール・ド・バレエ代表、メカニック部門主任、衣装部門主任、劇場査察官である。但しこの制度は厳格に適用されたわけではなく、例えば1830年代ですら、マリー・タリオーニの専属振付家であった父フィリッポは、マリー良さを活かす目的実現のためであれば自作台本の作品上演が容認されていた。Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2000), p. 251.

そしてオペラ座の場合も 1840 年代後半から 50 年代にかけて、台本作家制度は一時緩みを見せる。そのきっかけはオペラ座出身ではないサン＝レオンがメートル・ド・バレエに就任したことである。サン＝レオンは他劇場のために創作した自作台本の人気作を数作抱えており、オペラ座就任時にこれを上演した⁵⁴⁰。これがきっかけとなり、1850 年代にはサン＝レオンだけでなく、マジリエも一部の作品で台本の自作を手掛けているが、リュシアンが創作に携わり始めた 1850 年代末からは再び劇作家を起用した台本が増え始める。振付家としてのリュシアンはさほど創作力旺盛ではなかったため、台本作家の関与を自由な創造力の発露の妨げとは感じず、むしろ手助けと見ていた節がある。プティパのオペラ座公演にあたって、ロルドローを推薦したのはリュシアンである（「2-1-6. プティパ夫妻のオペラ座公演」参照）。

これまでプティパが身近に接してきた主な振付家たち——父ジャン＝アントワヌもペローも、サン＝レオンも——自分で台本創作を行うタイプの振付家であり、プティパも初期の 3 つの幕目の作品はみずから台本を手掛けている。しかし兄の助言のためか、ロルドローとの協働で作劇のプロにより台本の洗練度が増した効果を実感したためか、《正直者たちの市場（パリの市場）》以降創作から引退するまで、頻繁に台本作家との協働を行っている（「付録資料集掲載・図表 9 プティパ、ペロー、サン＝レオンと台本作家の協働」参照）。

プティパは《ファラオの娘》の台本について「私はおおまかな筋書きを作ると、パリに行って、サン＝ジョルジュと一緒に台本の検討を行った」と自伝に記している⁵⁴¹。つまりプティパは小説『ミイラ物語』を読んで、これをバレエ化するというインスピレーション得ると、まず自分の手でたたき台となるバレエ台本を創作し、その上でサン＝ジョルジュの手直しを受けているということである。この手順は自作台本による《パリの市場》を、ロルドローの力を借りて磨き上げ《正直者たちの市場》へと進化させた経緯と同じである。これは、劇作家が創作した台本に振付を行うオペラ座の台本作家制度とは異なり、実態としては自分で台本創作を行う方法と、オペラ座の方法のハイブリッド型である。

これと同じ手順で後のプティパの作品の台本が生み出されているかどうかは、不明である。しかしプティパはサン＝ジョルジュの存命中は彼と反復的に協働し、その後の協働

⁵⁴⁰ サン＝レオンは 1860 年代以降はニュイテル Charles-Louis-Étienne Nutter (1828～99) と好んで協働しているが、それ以前はオペラ座でも、パリのリリック座 Théâtre Lyrique でもリスボンのサン＝カルロス劇場でも、帝室劇場でも基本的には自分で台本創作を行っている。「付録資料集掲載・図表 I プティパ、ペロー、サン＝レオンと台本作家の協働」参照。

⁵⁴¹ プティパ、前掲書、73 頁。

相手には、意見交換が可能な、個人的に親密な関係にある人物を選んでいる。このことから見て、彼はおそらく《ファラオの娘》の場合と同様に、自分のアイデアをプロの手を借りながら磨き上げていくというやり方で、台本作家たちと協働していたのではないかと考えられる。

チャンスの到来と成功

プティパのペテルブルク帰還後まもなく、1861/62 シーズンの新作上演をめぐる、帝室劇場層支配人サブロフと花形舞姫ロザティの間に悶着が発生する。ロザティはこのシーズンで3年間の契約が切れることになっていたが、加齢や体重増加でオペラ座時代よりも舞踊水準が低下し、これまでの2年間、帝室劇場で大きな成功を収めることができずにいた（「2-1-5. ペロー時代からサン＝レオン時代へ」参照）。ロザティの契約には年間1作品の新作主演が含まれていたが、ロザティの現状では今後の成功も期待できないことから、サブロフは、1861/62 シーズンの新作にはムラヴィヨーワを起用し、サン＝レオンのリリック座 Théâtre Lyrique 時代の作品《テオリンダ *Théolinda, ou, Le lutin de la vallée / Сирота Теолinda, или Дух долины*》(1853) の輸入上演を考えていた⁵⁴²。その一方で彼はロザティに対して、新作上演についてはうやむやにしたまま契約終了に持ち込もうとしていたのである。この状態に業を煮やしたロザティはサブロフに直接抗議を行ったが、自分のための新作創作を担当することになっていたプティパをその場に同道したのである⁵⁴³。

サブロフは6週間（一説によると7週間）後に初日という条件付きで、ロザティを主演にした新作の大作上演を許可した。プティパには6週間で新作大作を準備する代わりに、主演にロザティを起用することと、予算を潤沢に使うことが認められた。初演の日にちから逆算すると、この話し合いは12月初旬に行われたものと見られるが、プティパのパリからの帰還からわずか2週間程度後の出来事であった。

プティパは「プロローグとエピローグ付き3幕9景」という、プティパのバレエ全体の中でも大規模な部類に属する作品を、プティパはサブロフの要求通り6週間で仕上げた。

⁵⁴² 1月30日／露暦18日に初演された《ファラオの娘》が大成功をおさめ、シーズン中何度も再演されたため、《テオリンダ》の輸入上演の実施は、翌1862/63シーズンに持ち越しとなっている。

⁵⁴³ この《ファラオの娘》の上演に至る経緯はプティパ自伝に詳しく書かれているが、これはプレシチエーエフヤスカルコフスキーの文献とも大筋で一致している。プティパ、前掲書、72～79頁。Плещеев, *Наш балет*, pp. 192～193. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 247.

この異例の創作速度は、サン＝ジョルジュに見せる前のたたき台となる台本を創作していた段階で、振付や演出の絵図が頭の中にある程度思い浮かんでいたからであろう。プレシチャーエフは、筆が速く、振付家の要求に臨機応変に対応できる作曲家プーニの力にも助けられた面があると指摘している⁵⁴⁴。

1862年1月30日／露暦18日に初演を迎えた《ファラオの娘》は、ペローがフェラリスを起用した1858年秋の新作《エオリーヌ》以来の成功を帝室劇場にもたらした。イギリス人探検家ウィルソン卿が古代エジプトにタイムスリップしてファラオの娘アスピシア姫と恋に落ちるという筋は、スエズ運河工事着工（1859）⁵⁴⁵や、相次ぐヨーロッパ人探検家によるアフリカ大陸探検⁵⁴⁶でエジプトへの注目が高まっていた世相にも合致しており、人々の関心を惹いた。振付は、演技力豊かなロザティの資質を活かすマイムやパ・ダクシオン、ストゥコルキン演ずるウィルソン卿の従者役による喜劇的な場面、ヌビア王との政略結婚を逃れて駆け落ちしたアスピシアが追手を逃れて飛び込んだナイルの川底の場面のダンス・クラシックによる大ディヴェルティスマン、多数のオリエンタル・ダンスと、見どころをふんだんに盛り込んだ構成がなされた。エキゾティシズムを掻き立てる舞台美術と大人数の群舞を動員したスペクタクル性の高さ、パ・ダクシオンの扱いに対し、同時代人であるフデコフやラパポルト Маврикий Яковлевич Раппапорт（1827～85）の舞踊評ではペロー作品を連想させるとの指摘が見られる⁵⁴⁷。

プティパは1861/62シーズン末の3月12日／露暦2月28日に、この成功作が無報酬の奉仕から生まれたものであることの認識を促す手紙を、サブロフに宛てて書いている。これを受けてサブロフは3月26日／露暦14日に宮内大臣にプティパの昇進を打診し、4月9日／露暦3月28日には任命許可を得ている。《ファラオの娘》は、「振付家マリウス・プティパ」が世に出るための、文字通りの出世作となった。

これによりプティパは、ロシアに来て以降初めて総局側から「振付家」として認められたことになる。しかし契約更新時期の関係で、プティパが正式に第二メートル・ド・バレエとしての契約を交わすのは更に1シーズンが経過した後の1863年5月となっている。そのため《ファラオの娘》に続くプティパの2つめの大作は、正式昇進後の1862/63年のシー

⁵⁴⁴ Плещеев, *Наши балет*, p. 193.

⁵⁴⁵ 事業主のレセップス Ferdinand Marie Vicomte de Lesseps（1805～94）はフランス人で、建設工事事業はフランス資本とエジプト副王の財力を背景に進められていた。

⁵⁴⁶ 例えばリヴィングストン David Livingstone（1813～73）のアフリカ大陸横断が1854～56年、バートン Sir Richard Francis Burton（1821～90）のナイル川源流調査が1857～59年である。

⁵⁴⁷ Худков, *История танцев, Часть 4*, p.73. Meisner, *op. cit.*, pp. 104-105, p. 372.

ズン新作《レバノンの美女 *La belle du Liban, ou L'Esprit des montagnes / Ливанская красавица, или Горный дух*》(1863) となる。

更なる海外派遣

《ファラオの娘》の成功直後のオフシーズンにあたる 1862 年 6 月から 8 月にかけて、プティパ夫妻は総局から再度、オペラ座への客演の機会を与えられた。今回はマズルカを踊るスロフシチコワの相手役として、ポーランド出身のマズルカの名手クシェシンスキーもパリに同道することも認められている。

今回の公演では、昨年の《正直者たちの市場》の再演に加え、プティパ夫妻と帝室劇場出身のオペラ座の花形舞姫ジナイーダ・リシャル、リュシアン⁵⁴⁸の 4 人を主要キャストとするマジリエの《大騒ぎ》も上演されており、公演規模の拡大が見られる。また、オペラ《ユダヤの女》のバレエ場面の抜粋では、リュシアンがスロフシチコワのためにパ・ド・ドゥを振り付けている。

2-2-2. 二大花形舞姫時代到来とプティパの昇進

ポスト＝ロザティ時代の花形舞姫の座

ペローからの移行期の 3 シーズンで、サン＝レオンとロザティは、かつてのタリオニ父娘、あるいはペローとエルスラーやグリジが成し遂げたような熱狂を観客に巻き起こすことができなかった⁵⁴⁸。総支配人サブロフは、上司である宮内大臣への報告書で、この失敗の原因を作品や振付家ではなくロザティに帰した⁵⁴⁹ため、招聘ダンサーの威光は下落し、

⁵⁴⁸ サン＝レオンは 2 シーズンの間に 5 作を輸入上演、1 作を創作するという着任当時のペロー以上の高ペースで新作を上演したが、いずれも舞踊の見せ場中心でナラティヴの弱い軽い世俗劇であり、ペロー作品に慣れた帝室劇場の観客にインパクトとならなかった。また既にダンサーとしてのピークを過ぎていたロザティの踊りも観客層からは不評であった。Плещеев, *Наши балет*, pp. 185-192. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, pp. 244-248.

⁵⁴⁹ Meisner, *op. cit.*, p. 109. 実際、この頃のロザティは体重増加で軽やかに踊ることが難しくなっていた。マイムの演技力には優れたものがあつたが、マイムよりも舞踊の見せ場を重視するサン＝レオン作品では彼女の長所が発揮しにくかつた。Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 245.

それと反比例してロシア人ダンサーへの注目度は高まっていった。その結果、帝室劇場はエルスラー来露以来 14 シーズンの間継続してきた、外国人花形舞姫の招聘を中止する。これには、「2-1-5. ペロー時代からサン＝レオン時代へ」で論じたアレクサンドル 2 世の文化・外交政策の転換が。この決定により、1862/63 シーズンの筆頭花形舞姫の座は、ロシア人ダンサーが担うこととなった。

ペローのロシア人ダンサー育成重点化が実り、1850 年代後半からは複数のロシア人ダンサーが頭角を現し始めていたが、ペローが着任当初から才能に目を留めソリストとして積極的に起用して経験を積ませていたジーナ・リシャルは 1857 年にオペラ座に移籍し、アンナ・プリクーノワは 1861 年に皇族と結婚して舞台を引退した。したがってロザティの後継者の座は、年齢的にも実績的にも彼女らの下世代にあたるスロフシチコワ、ムラヴィヨワ、ボグダーノワ、レベデワで競われることになった（「論文内掲載・図表 11 ポスト＝ロザティ時代の花形舞姫の座をめぐるロシア人ダンサーたち」参照）。

図表 11 ポスト=ロザティ時代の花形舞姫の座をめぐるロシア人ダンサーたち

各種資料に基づき高島登美枝が作成

※「レパートリー」欄で役名記載のないものは主役。()内は初起用年。抜粋上演も含む。

※レバデワのレパートリーはペテルブルクでのもの

ダンサー／生年	経歴	レパートリー	縁故・後援者
ボグダーノワ (1836)	両親がモスクワの花形ダンサー モスクワ帝室舞踊学校 オペラ座バレエ学校 オペラ座バレエ団入団 (1851) オペラ座花形舞姫 (1853) ペテルブルク・デビュー (1856) ナポリとベルリン巡業 (1859) モスクワ出張 (1862～63) ワルシャワ出張 (1866～67) 引退 (1875)	《ジゼル》(1856) 《エスメラルダ》(1856) 《ファウスト》(1856) 《カタリナ》(1857) 《ラ・シルフィード》(1857) 《画家の妄想》(1860) 《オンディーヌ》(1861) 《メテオラ》(1862) 《セヴィリアの真珠》(1862) 《テオリンダ》(1864)	F. エルスラー ペロー アレクセイ・ボ グダーノフ (兄)
スロフシニコワ (1836)	ペテルブルク帝室舞踊学校 師：ペロー、プティパ、 ロプヒナ ペテルブルク帝室劇場バレエ団 入団 (1854) プティパと結婚 (1854) オペラ座公演 (1861,62) ベルリン公演 (1863) 引退 (1869)	《パキータ》(1854) 《大騒ぎ》(1854) 《ファウスト》マルタ役 (1854) 《ラ・ヴィヴァンディエール》(1855) 《オンディーヌ》(1857) 《ファウスト》(1858) 《摂政時代の結婚》(1858) 《パリの市場》(1859) 《カタリナ》(1859) 《青いダリヤ》(1861) 《ラ・フィユ・マル・ガルデ》(1861) 《エオリーヌ》(1861)	プティパ (夫) ペロー (師)
ムラヴィヨーワ (1838)	ペテルブルク帝室舞踊学校 師：フレデリック、ユゲ、 プティパ、ロプヒナ ペテルブルク帝室劇場バレエ団 入団 (1858) 海外研修 (1858～59) モスクワ出張 (1860～62) オペラ座公演 (1863, 64) 引退 (1865)	《ラ・フィユ・マル・ガルデ》(1854) 《ラ・ペリ》(1855) 《リナルド》アムール役 (1855) 《デビュタント》(1856) 《大理石の娘》(1857) 《薔薇、すみれと蝶》(1857) 《サルタレッコ》(1859) 《小さな花売り娘》(1857) 《サルタレッコ》 《せむしの小馬》(1864)	サン＝レオン ブラジス ※著書で賞賛
レバデワ (1839)	モスクワ帝室舞踊学校 師：マノーヒン ペテルブルク帝室舞踊学校 師：ヨハンソン 海外研修 (1858) ペテルブルク移籍 (1865) 引退 (1867)	《ラ・ジターナ》(1858) 《海賊》(1859) 《フィアメッタ》(1865) 《テオリンダ》(1865) 《サタネラ》(1866) 《金の魚》第1幕 (1866)	ペロー ブラジス ※著書の一章を 彼女に 割いている

レベデワは本来モスクワ帝室劇場の所属で、ペテルブルクの舞台には客演としての出演であった⁵⁵⁰。したがって彼女はモスクワの花形舞姫の座を担うことになった。あとの3人の中ではボグダーノワが、美貌と圧倒的なポアントのテクニックによって、最も早く1856年の《ジゼル》で観客からの圧倒的な支持を獲得していたが、アレクサンドル2世の国際文化交流促進の方針（「2-1-5. ペロー時代からサン＝レオン時代へ」参照）により海外や地方への研修・出張に出され、ペテルブルクを離れていることが多かった⁵⁵¹。

結局、1862/63 シーズンは、サン＝レオン時代初期に新作で不評を被り続けるロザティの陰で、旧作の主役によって着実に成功を重ねたスロフシチコワと、「アカデミックなダンス・クラシックという観点から見たとき完璧な踊りぶりである」⁵⁵²と評されたムラヴィヨワの二人が、ポスト＝ロザティ時代の花形舞姫の座を分け合うことになった。ムラヴィヨワはこの2年間、モスクワに出張を命ぜられており、ペテルブルクの観衆の前に姿を

⁵⁵⁰ レベデワとムラヴィヨワは同年生まれで、レパートリーもよく似ていたため、総局はしばしばレベデワをペテルブルクに客演させると同時にムラヴィヨワをモスクワに出張させた。ムラヴィヨワが結婚と体調不良を機に引退した後、レベデワはペテルブルクに移籍となり、スロフシチコワと並ぶ花形舞姫を務めることになるが、舞台照明の事故で視力に後遺症が残り、引退した。

⁵⁵¹ ボグダーノワは1856年から2シーズン、花形舞姫を務めた後、1857/58 シーズン末から翌シーズンにかけてリガ、ナポリ等欧州各地の劇場の巡業に出されている。ロシア音楽の研究者・森田によると、彼女はこの際、ブダペストでサン＝レオンと共演し、サン＝レオンを上回る人気を博したため、彼の不興を買ったという。森田は、その翌シーズンからサン＝レオンがペテルブルクのメートル・ド・バレエに着任したため、彼女が実力にもかかわらず冷遇されるようになったと述べているが、出演記録を見ると、1860/61と1861/62の両シーズンは、ムラヴィヨワよりもボグダーノワのほうが主役起用機会が多い（ムラヴィヨワはモスクワに出張させられていた）。また森田はペローも彼女を冷遇したとしているが、ゲストはペローが彼女を旧作を中心に積極的に主役起用したと述べている。公演記録上は確かに、ペローが職務不能に陥る前の2シーズンはロシア人ダンサーの中で最も頻りに主役起用されており、ゲストの見解が妥当であると考えられる。ボグダーノワのキャリアは能力の高さにもかかわらず不遇であり、その理由が不明であることから、森田のようにメートル・ド・バレエによる冷遇を推測する見解が生じるのではないだろうか。しかし巡業や出張でペテルブルク不在が多く、スロフシチコワやムラヴィヨワのような党派化した熱狂的ファンが育たなかったことや、後ろ盾であった兄はダンサーだったので彼女のための作品創造を行う振付家に恵まれなかったことなども、不遇の一因となっていると考えられる。帝室劇場総支配人サブプロフは1862年2月14日（露暦）付の宮内大臣への報告書の中で、ボグダーノワの名をロザティと共に挙げ、招聘ダンサーがもはや観客の関心を集められないと述べているが、この報告書はボグダーノワの実力低下と同時に、フリードベルクと同様ロシア人である彼女が外国人枠で遇されていたことを示唆するものである。ボグダーノワの舞踊水準の低下については、1864年のベネフィスを観劇したプレシチエーフが、ムラヴィヨワとスロフシチコワの輝きの前にボグダーノワのかつての栄光は色褪せ、ダンサーとしての盛りを過ぎたという趣旨の感想を記している。『永遠の「白鳥の湖」』、68～72頁。Guest, Jules Perrot, pp.294-297, p. 303. Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том*, pp.47-62. Плещеев, *Наши балет*, p. 197. 「付録資料集掲載・図表H グリジ退団後からロザティ退団までのロシア人ダンサーの主役起用」も参照されたい。

⁵⁵² ムラヴィヨワのひと世代下で1870年代の筆頭花形舞姫となるヴァゼムが、回想録の中でムラヴィヨワの踊りを評した言葉“[...] her dancing, which was perfect from the point of view of academic classicis [...]”の拙訳である。Yekaterina Ottovna Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre (Originally published as *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884*, Leningrad, 1937): Part 2,” translated by Nina Dimitrievitch, in *Dance Research* 4/1 (Spring, 1986): 8-9.

現すのは久しぶりであった。

シーズン開幕初日のガラ・コンサートでは、ムラヴィヨーワ主演の《ラ・ペリ》とスロフシチコワ主演の《ラ・ヴィヴァンディエール》がプログラムとして組まれた⁵⁵³。続く秋口はスロフシチコワによる《ファラオの娘》の再演の人气が高く、上演が繰り返された。その合間にムラヴィヨーワによる《セヴィリアの真珠》と《ジゼル》が挟み込まれた。

旧作再演が続いた後、サン＝レオンは1862年12月18日／露暦6日に、今シーズンの新作として、10年前にリリック座のために創作した《谷間の妖精 *Le lutin de la vallée*》(1853)を改作した《テオリンダ》を上演し、ムラヴィヨーワを主演起用した。サン＝レオンは、ムラヴィヨーワのテクニックをあますところなく披露する高難度の振付を施し、ムラヴィヨーワは期待に答えて、スピード感あふれる完璧な踊りで、観客を驚かせた。プレシチエーエフはこの作品をサン＝レオンの傑作の一つに数えている⁵⁵⁴。《テオリンダ》の成功により、ムラヴィヨーワはスロフシチコワと並ぶ花形舞姫としての地位を確実なものにした。

〈小さな海賊〉

《テオリンダ》は大いに好評を博し、年末年始期間中再演が繰り返される。一方、契約更新時期の関係でまだ正式にメートル・ド・バレエに昇格していなかったプティパには、1862/63 シーズン中、スロフシチコワのための新作を創作する機会が与えられていなかった。そこでプティパは1863年2月5日／露暦1月24日に上演が予定されている《海賊》に改訂を施すことによって、《テオリンダ》に対抗することを選んだ。彼はみずから海賊の首領コンラッド役を演じつつ、この公演で初めてメドゥーラ役に起用された⁵⁵⁵スロフシチコワ

⁵⁵³ この日はプログラムは、①ストウコルキンとヨハンソンによる《ロベルトとベルトラン》、②ムラヴィヨーワとレフ・イワノフによる《ラ・ペリ》(抜粋)、③プティパ夫妻による《ラ・ヴィヴァンディエール》、④サン＝レオンとフレデリック、ストウコルキン他による《不運なドレスリハーサル》の4本立てであった。Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том*, p. 96.

⁵⁵⁴ Плещеев, *Наши балет*, p. 195.

⁵⁵⁵ ロシアでのメドゥーラ役は、ペテルブルク初演を務めたフリードベルク(1858年1月)、レベデワ(1859年4月)、ロザティ(1859年11月)に続いて、スロフシチコワが4人目となる。ロザティ起用時に、サン＝レオンは〈イスラムの女性 *La musulmane*〉と題したマイム場面を付加しているが、不評であった。Плещеев, *Наши балет*, p. 189.

のため、新たに〈小さな海賊 *Le petit corsair* / *Маленький корсар*〉と呼ばれるマイムの見せ場を創作、付加する⁵⁵⁶。

この場面は、ヴァリエーションを踊るコンラッドに対しメドゥーラが合間合間で「私は若くて小さな海賊で髭はないけれど、男性のように勇敢で、どんなことにも準備ができているわ」とマイムで告げてコンラッドを励まし、最後にはフランス語を声に出して「乗船せよ！ (*Au bord !*)」と叫ぶという振付になっている。コンラッドの踊りと、メドゥーラのマイムが組み合わされている点は、まさしくパ・ダクシオンの手法が用いられた振付となっている。

またこの場面のスロフシチコワは、海賊の衣装を身につけ、トラヴェスティ役として登場する。女性の主演級ダンサーによるトラヴェスティは、1850年頃からオペラ座作品の中に登場し始め、1860年代はますます増加していく⁵⁵⁷。〈小さな海賊〉は、このオペラ座作品の流行を取り入れたものであると同時に、華奢な体格⁵⁵⁸で男装に適したスロフシチコワの魅力を観客に強く訴えるためのものでもあった。

この場面は大好評を博した。その理由としてプレシチューエフは、スロフシチコワのコケティッシュな魅力と共に、男装してコンラッドと共にどんな海の困難にも耐えるというメドゥーラの決意を描くことによる彼女の人物造形が深まり、作品に更なるロマンティックさと文学性の豊かさが加わったと評している⁵⁵⁹。

⁵⁵⁶ その他の改訂としては、①ペテルブルク初演時にペローが創作・付加した〈扇の踊り *Pas des éventailles*〉からメドゥーラの部分を除き、コール・ド・バレエの踊りを追加、②メドゥーラを含む女性2人と男性4人のパ・ド・シスの付加を実施している。Ольга Анатольевна Федорченко, “Балет «Корсар»: эволюция партии Медоры в XIX веке,” in *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой* 33/3 (2016): 96-98.

⁵⁵⁷ トラヴェスティについては、「0-4-3. ロマンティック・スタイルの終焉」参照されたい。オペラ座作品でのトラヴェスティの推移であるが、1830～40年代の作品《後宮の反乱》、《ラ・ジプシー》、《ラ・ヴィヴァンディエール》の花形舞姫の衣装は、上半身のデザインが軍服風であったが、下半身はいわゆるロマンティック・チュチュであり、トラヴェスティもの前駆的な作品群となっている。この時代のダンサーでは、ファニー・エルスラーの姉テレーズが、長身を活かしたトラヴェスティ・スタイルで、妹とのパ・ド・ドゥを踊っている。花形舞姫のトラヴェスティ場面を含む作品としては、1847年の《ニシダ》を皮切りに1850年代は《ヴェール＝ヴェール》、《ラ・フォンティ》、1860年代の《ディアヴォリーナ *Diavolina*》を経て、1870年の《コッペリア》ではトラヴェスティの花形舞姫が男性主役フランツ役を務め、もう一人の花形舞姫とパ・ド・ドゥを踊るというスタイルにまで広がっていく。オペラ座作品でトラヴェスティ作品が多い理由としては、第二帝政期パリの享乐的世相を背景にトラヴェスティの持つ倒錯性が観客から支持されたこともあるが、より直接的にはオペラ座バレエ団における男性ダンサーの慢性的な人材不足が指摘できる。

⁵⁵⁸ 現存する写真の数々を見ると、スロフシチコワは当時のダンサーの標準よりもほっそりして骨細な体格で、ライヴァル関係にあった(後述)ムラヴィヨーワの骨太の体型とは対照的であった。

⁵⁵⁹ Плещеев, *Наши балет*, p. 195.

なお、この場面の演技は非常に高難度であったため、帝室劇場歴代のメドーラ役で、これを踊ったのはスロフシチコワ以降、1880年にメドーラを踊ったソコロワ Евгения Павловна Соколова（1850～1925）と1909年に踊ったカルサーヴィナの2人しかいない。ソコロワは愛らしい容姿と優れた演技力が持ち味のダンサーで、スロフシチコワと似た芸風であったことから、プティパは彼女に〈小さな海賊〉を再演させたのであろう。カルサーヴィナは序章でそのプティパ観に言及したバレエ・リュス期に活躍したダンサーである。彼女がメドーラを踊ったのはプティパの引退後であったが、ソコロワ門下だった彼女は師から直接〈小さな海賊〉の指導を受けている⁵⁶⁰。

ムラヴィヨーワのオペラ座客演

ロシア政府は、帝室劇場の新たな花形舞姫がこれまでの招聘舞姫に劣らぬ水準であることを内外に示すため、1862/63 シーズン終了後、ムラヴィヨーワとスロフシチコワの海外派遣を実施した。プティパ夫妻は、1862/63 シーズン終了後もオペラ座での公演を希望していたが、オペラ座はスロフシチコワではなく、ムラヴィヨーワに客演の招聘状を送った。ショックを受けたスロフシチコワのため、プティパはこれを取り消させるべく、駐露フランス大使館を巻き込んだの工作を行った⁵⁶¹が目的は果たせなかった。ムラヴィヨーワのオペラ座出演は、皇帝の意を受けた宮内大臣によって決定されていたからである。パリにはサン＝レオンが同道した。

ムラヴィヨーワはこの客演で、オペラ座では6年間上演が途切れていた《ジゼル》を復活させている⁵⁶²。更にサン＝レオンが来露後最初のシーズンにロザティのために創作した

⁵⁶⁰ Tamara Karsavina, *Theatre Street* (1st. ed., London, 1930), 2nd ed. (New York: E. P. Dutton, 1950), pp. 179-184.

⁵⁶¹ メイスナーによると、駐露フランス大使からオペラ座総裁宛てに、ムラヴィヨーワの招聘を取り消すよう打電がなされたという。またサブプロフに続き 1862/63 シーズンから帝室劇場総裁となったボルフ伯爵（プティパ自伝の邦訳では「ボルク」と表記されている）Граф Александр Михайлович Борх（1804～1867）も、ムラヴィヨーワがかつてのリシャールのようにオペラ座に移籍してしまうことを懸念していた。もともとムラヴィヨーワをパリに客演させる計画は、フランスに帰国していた彼女の舞踊学校時代の師ユゲからオペラ座総裁への推薦がきっかけで動き出しているが、メイスナーは、ユゲの動きの背後にサン＝レオンの働きかけがあった可能性を指摘している。有力筋からの反対にもかかわらず招聘が覆らなかったのは、二大花形舞姫の一人であるスロフシチコワが既にオペラ座デビューを果たしている以上、もう一人の花形舞姫ムラヴィヨーワもオペラ座でお披露目されるべきであるとの皇帝の考えがあったことによる。Meisner, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁶² ムラヴィヨーワはパリ到着後、ペローから個人指導を受けた上で、《ジゼル》の公演に臨んでいる。Meisner, *op. cit.*, p. 113.

《グラツィエツラ》を、《ディアヴォリーナ *Diabolina*》(1863) と改題して上演している。この作品は、プティパの《正直者たちの市場》同様、その後約 10 年、オペラ座のレパートリーとしてとどまることになる⁵⁶³。

プティパ夫妻には、オペラ座の代わりにベルリンでの海外公演とオペラ・コミック座への客演が認められた（自伝ではこの公演を最初のパリ公演への途上で実施したと記されているが、実際には 1862/63 シーズン後の 1863 年 4 月から 5 月にかけてであったことは、「2-1-6. プティパ夫妻のオペラ座公演」で言及した通りである）。自伝によると、ベルリンへの途上、リガ⁵⁶⁴でも 8 回の公演を行い、成功をおさめている。

ベルリンでは、当時、ポール・タリオーニが王立歌劇場（現在のベルリン国立歌劇場）*Königlichen Oper in Berlin* のメートル・ド・バレエを務めており、他の振付家の客演が難しい状況だった。しかしプティパはオルデンブルクスキー大公（プティパの 1857 年の作品《薔薇、すみれと蝶》の作曲者）からの親書を差し出して宮内大臣の許可を取り付け、公演実施にこぎつけている。公演は成功し、皇帝ウィルヘルム 1 世 Wilhelm I (1797~1888、第 7 代プロイセン王在位 1861~88、ドイツ皇帝在位 1871~88) から更に 6 回の追加公演を命じられている⁵⁶⁵。夫妻はその後パリに行き、オペラ・コミック座客演に備えたが、結局この話は具体化しなかった。

ムラヴィヨーワはこの翌年（1864 年）もオペラ座に客演する。このとき彼女は帝室舞踊学校出身者の義務である卒業後 10 年の帝室劇場との契約期間を終え、契約更改の時期にあたっていたため、総局は彼女のオペラ座移籍を警戒し、パリへの出発前に 3 年間の契約を交わした。この契約で彼女のギャランティは 12,000 ルーブルとなり、スロフシチコワのギャランティを上回りロシア人ダンサー最高額となった⁵⁶⁶。二度目のオペラ座客演で、ムラヴィヨーワは、サン＝レオンの帝室劇場での前シーズンの新作《ネメア *Néméa ou L'Amour vengé*》⁵⁶⁷の輸入上演で主役を踊り、好評を博している。

⁵⁶³ 鈴木晶の研究データ『オペラ座日誌』（未刊行）によると、《正直者たちの市場》は 1871 年 12 月 1 日で初演から 10 年半で 78 回、《ディアヴォリーナ》は 1874 年 3 月 4 日が最終上演日で初演から 10 年半で 50 回、上演されている。

⁵⁶⁴ 現在のラトビアの首都。ピョートル 1 世時代から第一次世界大戦中の 1918 年まではロシア領であった。

⁵⁶⁵ プティパ、前掲書、57~59 頁。Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Мариус Петипа. "Мемуары" и документы, edited by Сергей Конаев (Москва: Навона, 2018), pp. 158-167.

⁵⁶⁶ Meisner, *op. cit.*, pp. 113-114.

⁵⁶⁷ 世界初演は 1863 年 11 月 24 日／露暦 12 日、モスクワ帝室劇場で行われた。このときのタイトルは《サランダー *Пламень любви, или Саламандра*》、主役はモスクワの花形舞姫ソベシチャンスカヤ Анна Иосифовна Собошанская (1842~1918) であった。その 3 か月後の 1864 年 2 月 25 日／露暦 13 日がペテル

プティパ夫妻も 1864 年の休暇中、パリに滞在しているが、このときは公演のためではなく、スロフシチコワの原因不明の体調不良をパリの医師に診察してもらうためであった。この時、彼女はイタリア座から 3 年間の契約の呈示を受けているが、ロシアのファンと離れることができないという理由で辞退している。またウィーン、マドリッド、ベルリンからの招聘もあったが、これにも応じていない⁵⁶⁸。

プティパの第二メートル・ド・バレエ昇進とサン＝レオンの関係

プティパは 1864 年 5 月の契約更新時⁵⁶⁹に、新たにメートル・ド・バレエとしての契約に署名した。これにより彼は、これまでのダンサー、舞踊学校教師に加えて、振付家としての立場を帝室劇場内で正式に確立することになった。

プティパがメートル・ド・バレエに昇格したこのタイミングは、同時に、サン＝レオンにとっての転機でもあった。1863 年にムラヴィヨーワのオペラ座客演に付き添ったことを契機に、サン＝レオンはオペラ座から、帝室劇場オフシーズンを利用して創作を行うよう提案される⁵⁷⁰。彼はこれを了承し、再びオペラ座のメートル・ド・バレエに就任⁵⁷¹、1864

ブルク帝室劇場初演で、このときはタイトルを《フィアメッタ *Фиаметта, или Торжество любви*》と変更し、主役はムラヴィヨーワが務めた。更に同年 7 月 11 日に、《ネメア *Néméa ou L'Amour Vengé*》と改題して 2 幕 4 景に短縮の上、ムラヴィヨーワ主演でオペラ座初演が行われた。

⁵⁶⁸ Meisner, *op. cit.*, p. 116. スロフシチコワがウィーン、マドリッド、ベルリンの招聘を断った理由について、メイスナーは、体調不良が原因だったのではないかと推測している。しかしこれら各都市からの客演の誘いは、プティパが正式に第二メートル・ド・バレエに昇格したタイミングと同時期に起こったものだったことにも注意が必要であろう。第二メートル・ド・バレエになったということで、プティパにはこれまで認められずにいた大作の新作創作の機会が与えられることになる。その主役に起用される機会を、外国の劇場に客演することで、他のロシア人ダンサーにみすみす譲りたくはないという思いもあったのではないだろうか。

⁵⁶⁹ 「2-1-3. ペロー時代：創作活動の中断と再開」参照のこと。スロフシチコワとの結婚（1854）を機に、プティパの契約は 10 年更新となっていた。

⁵⁷⁰ マジリエのオペラ座引退（1860）後、オペラ座の首席メートル・ド・バレエにはリュシアン・プティパが就任していたが、彼は振付創作があまり得意ではなかった。リュシアンにはマジリエのような多作を期待できないことを熟知していた当時のオペラ座総裁ロワイエは、外部振付家への新作委嘱によって状況を補っており、プティパのオペラ座客演もその一環であった。ムラヴィヨーワのオペラ座遠征（1863）時には総裁はペラン *Émile Perrin*（1814～85）に代わっていたが、ペランは遠征に同道したサン＝レオンを気に入りに、帝室劇場のオフシーズンにオペラ座での創作を行うことをもちかけた。サン＝レオンはこれを了承したため、彼は 1863 年から 8 年間、彼は帝室劇場とオペラ座の両方のメートル・ド・バレエと、更に 1865 年からはパリのイタリア座のメートル・ド・バレエも掛け持つことになる。ゲスト『パリ・オペラ座バレエ』、111～112 頁。

⁵⁷¹ 「1-3-3. サン＝レオン時代（41 歳～51 歳）」および「1-4-1. プティパが経験した二世代・二タイプのロマンティック・スタイル」参照のこと。サン＝レオンは 1847 年から 1853 年までオペラ座とダンサー兼メートル・ド・バレエとして契約していたが、チェリートとの離婚（1851 年）を機にオペラ座を去っていた。

年の 2 度目のムラヴィョーワの海外派遣時にロシアでの新作《フィアメッタ *Фиаметта, или Торжество любви*》(1863) の輸入上演を行ったのであった。更に同じ 1864 年に帝室劇場総局は、ブラジス(「2-1-4. 1850 年代のペローと帝室劇場の変容：クリミア戦争の影響」参照) のモスクワ帝室劇場メートル・ド・バレエ退任を受けて、今後は新たな振付家を雇い入れず、サン＝レオンにモスクワのメートル・ド・バレエも兼務させることを決定した⁵⁷²。これにより 1860 年代後半、サン＝レオンは、ペテルブルクとモスクワの両帝室劇場とオペラ座のメートル・ド・バレエを掛け持つことになったのである。

こうした状況を鑑みると、サン＝レオンの責務増大と同時期に起こったプティパの昇進は、ペテルブルクに対するサン＝レオンの任務の軽減という点で、サン＝レオンにとって歓迎すべきものであった。プティパとサン＝レオンの関係がいかなるものであったのかは、「2-1. 《ファラオの娘》に至る以前の振付創作」で検討したペローとプティパの関係以上にはっきりとしない点が多く、同時代の舞踊家の著作には彼らのライヴァル関係を指摘するものも存在する⁵⁷³が、バフルーシン、メイスナーら 20 世紀の研究者は、少なくともサン＝レオンの側はプティパの助力を必要としており、彼に対して積極的なライヴァル意識を抱いてはいなかったであろうと指摘している⁵⁷⁴。

プティパの第二メートル・ド・バレエ就任前の二人の関係についても、第 1 章で検討した通り(「1-3-3. サン＝レオン時代」参照)、サン＝レオンはプティパの年齢、およびプティパの芸風と自作の作風の相性から、ダンサーとしてのプティパをペローのように重用はしていないものの、特に冷遇した形跡も見られない。《ファラオの娘》以前のプティパが

⁵⁷² モスクワ帝室劇場バレエはペテルブルクとは異なる独自の方向性で発展してきたことはすでに指摘した通りだが(「2-1-2. ティテュス時代末期」および「2-1-4. 1850 年代のペローと帝室劇場の変容：クリミア戦争の影響」参照)、1850 年代以降、ディドロ時代を知る指導者が引退したことで活力に衰えが見え始めた。更に 1853 年 3 月にはモスクワ・ボリショイ劇場が焼失し、立て直しの期間は併設のマールイ劇場 *Малый театр* (「大劇場」を意味するボリショイ劇場に対し「小劇場」を意味する。主に演劇が上演された) で公演を続けたが、舞台が小さくなったために、多くのバレエ団員が職を失った。1856 年の新劇場落成後はメートル・ド・バレエ不在期間があり、フレデリックの出張などペテルブルクからの応援に頼った公演が増えていたが、1861～64 年には、イタリア派の名教師ブラジスを舞踊学校の教師兼振付家として迎えることで、舞踊水準向上とレパートリーの拡充を図った。イタリア派の舞踊テクニックをモスクワに紹介し舞踊学校の基盤を立て直した点はブラジスの功績となったが、既に 60 代のブラジスの振付は当世風ではなく、バレエ団のレパートリーとして残る作品を創作することはできなかった。

⁵⁷³ フデコフは、1898 年執筆の《ファラオの娘》初演の回想中で、サン＝レオンが、プティパ夫妻にチャンスをまったく与えなかったと述べている。Sergei Nicolaevich Khudekov, “The First Performance of the Ballet *The Pharaoh’s Daughter*” (originally published as: *Санкт-петербургская газета 15 октября 1898 г.*), in *A Century of Russian Ballet*, translated Roland John Wiley (Oxford: Clarendon Press, 1990), p. 235.

⁵⁷⁴ Бахрушин, *op. cit.*, pp. 132-133. Meisner, *op. cit.*, pp. 116-118. 但し、後に首席メートル・ド・バレエとなったプティパが再演および改訂の対象として取り上げる旧作はペロー作品が多く、サン＝レオン作品はあまり取り上げていない。これがプティパの舞踊観に起因するものなのか、サン＝レオンへの個人的感情に起因するものなのか、劇場首脳部の方針によるものなのかは不明である。

大作創作の機会に恵まれなかったのは、彼の振付創作実績に対する帝室劇場総局の評価に起因しており、サン＝レオンがプティパの活躍の機会を奪っていたわけではない。プティパの妻スロフシコワに対しても、サン＝レオンは《パクレット》では主役ロザティに次ぐ重要なソリスト役⁵⁷⁵を与えている。プティパとペローの関係に比べれば薄い関わり方であったことはうかがえるが、さりとて対立関係を読み取ることもできない。

にもかかわらず同時代の舞踊評論家が、プティパとサン＝レオンの間に対立関係を見出す理由は、彼ら二人ではなく、彼らがそれぞれの作品で起用した二人の花形舞姫間にあったライヴァル意識と、それぞれのファンが先鋭化し党派的な対立関係にまで及んだ現象に影響されていると思われる。この「プティピスト *петиписстов*」・「ムラヴィスト *муравьистов*」と名付けられたバレトマーヌの派閥化と対立は、二人の舞姫の対照的な芸風ゆえに、単なるファンの抗争に留まらず、かつて1830年代のオペラ座マリー・タリオーニとファニー・エルスラーが二大花形舞姫として並び立った時と同じく、どちらの舞姫がよりバレエ芸術の本質を体現する存在なのかという美学的・哲学的な命題をめぐる舞踊ジャーナリズム上の論争へと発展していった。1869年のスロフシコワ引退まで、とりわけムラヴィヨーワが二大花形舞姫として並び立った3年間は、プティパとサン＝レオンの創作にもこのバレエ観をめぐる論争を反映した対比的な特徴が顕著となる。同時代の舞踊評論家がプティパとサン＝レオンの間に対立的な空気の間に対立的な空気の間を見取るのは、このプティパとサン＝レオンの作風の相違を、帝室劇場内の人間関係に類推的に敷衍した結果であると考えられる。

2-2-3. 二大花形舞姫の常態化と外国人舞姫招聘の再開

スロフシコワとムラヴィヨーワの対照的芸風

《ファラオの娘》以降のプティパの創作および帝室劇場バレエの動向を追う前提として、ここでまずその源となったスロフシコワとムラヴィヨーワの対照的な芸風についての検討を実施する。スロフシコワの活動についてはプティパとの関係でこれまでたびたび言

⁵⁷⁵ 《パクレット》ではダンス・キャラクターのヴァリエーション〈女王の太鼓 *Le tambour de la reine*〉と、寓話的ディヴェルティスマンという副題が付けられ4人のソリストが四季を踊る〈耕す者たちの祭り *La fête de la cloche laboureurs*〉で春の役を与えられており、双方ともに好評を博している。Плещеев, *Наши балет*, p. 190.

及しているが、ムラヴィヨーワについては軽く名前に言及するのみであったので、最初に彼女の経歴を簡単に振り返ることとする。

ムラヴィヨーワは、早くから才能を囑望されてきたダンサーであった。1847年、9歳で、プティパのロシア・デビュー作《パキータ》と同時上演された小品の子役で、帝室劇場の舞台に立ったという記録が残っている⁵⁷⁶。一人前のダンサーとしての帝室劇場デビューは、まだ舞踊学校在学中の1854年3月、15歳の時の《ラ・フィユ・マル・ガルデ》のリーズ役であった。その3週間前には、18歳でちょうど舞踊学校の卒業期であったスロフシチコワも、《パキータ》や《大騒ぎ》に主役で起用され、帝室劇場の舞台に立っている。スロフシチコワは、これに先立つ年末年始の時期にプティパの小品に出演したことで、急に注目を浴びるようになっていた。つまり2人は年齢こそ2歳半の差があるものの、デビュー時期が同じであった。

その上、既に繰り返し述べているように、二人は芸風も対照的であった。ムラヴィヨーワの踊りについて、同時代人の残した記録から拾ってみると――

- ・優れた「テール・ア・テール」型ダンサー
- ・高度な芸術的洗練を要する「細かな」動作において並ぶ者がいない
- ・正確で厳格なリズム
- ・演技の能力はない（以上、ヴァゼムの言葉⁵⁷⁷）
- ・スピード感のある完璧な踊り
- ・ダンス・キャラクターも上手に踊った（以上、プレシチェーエフの言葉⁵⁷⁸）
- ・軽やかで優美
- ・すばやくきびきびした動きでリズム感が正確（以上、スカルコフスキーの言葉⁵⁷⁹）

――といった言葉が並ぶ。一方、スロフシチコワについては――

- ・魅力的でかわいらしい
- ・愛らしくエレガントな足

⁵⁷⁶ Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 2 том*, p. 296.

⁵⁷⁷ Vazem, "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 2," in *Dance Research* 4/1 (Spring, 1986): 8-9.

⁵⁷⁸ Плещеев, *Наш балет*, p. 195, p. 198.

⁵⁷⁹ Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 249, pp.252-253.

- ・「テール・ア・テール」型だが技巧的なことはできない
- ・観客を惹きつける踊り
- ・マイム重視の役で成功（以上ヴァゼム⁵⁸⁰）
- ・天性の優美さと可塑性（以上プレチチャーエフ⁵⁸¹）
- ・（ダンス・キャラクターについて）優美で情熱的な点が理想的（以上スカルコフスキー⁵⁸²）

——と評されている。双方ともにテール・ア・テール型のダンサー、すなわちタリオーニ型ではなくエルスラー型だが（「0-4-2. オペラ座の花形舞姫と代表作にみるロマンティック・スタイル傾向」参照）、エルスラーのようにタクテの技巧と演技力の両方を持ち合わせているわけではなく、能力に偏りがあることが読み取れる。ムラヴィヨワの得意なタクテの技巧はスロフシチコワが持ち合わせていないも能力で、スロフシチコワの長所である演技力は、ムラヴィヨワの苦手とする一面であった。

この2人の花形舞姫の対照的な芸風は、バレエ芸術の演劇的側面と舞踊動作の造形美のどちらが本質的なのか、どちらに鑑賞の力点を置くべきなのかという問いを投げかけることになった。その結果、この時代のバレトマーヌたちは、己の信ずるバレエ観にしたがってムラヴィヨワ派とスロフシチコワ派に分かれて先鋭化し、終演後のレストランや舞踊ジャーナリズム上で論争を繰り広げることになった。

プティピスト／ムラヴィスト対立が生んだ作品

プティピストとムラヴィストがそれぞれの舞姫のために行った提案から生まれた作品が、《レバノンの美女》と《せむしの小馬》である。《レバノンの美女》は、《ファラオの娘》に次ぐプティパ2作目の大規模創作であるが、プティパの第二メートル・ド・バレエ昇進後の初の新作であり、花形舞姫となったスロフシチコワのためのシーズン新作として構想された最初の大作であった。《せむしの小馬》は、帝室劇場でサン＝レオンが上演した作

⁵⁸⁰ Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 2,” in *Dance Research* 4/1 (Spring, 1986):10.

⁵⁸¹ Плещеев, *Наш балет*, pp.170-171.

⁵⁸² Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p.250.

品の中で最も成功した作品となった。

《レバノンの美女》は、プティピストの舞踊評論家ラパポルトが台本を書き、プーニが作曲した作品で、1863年12月24日／露暦12日に初演された。レバノン山岳地帯に住む少数派キリスト教徒の美女とイスラム教徒の恋人⁵⁸³をめぐって現実と幻想が入り混じる筋立てで、終幕には、やはりプティピストの鉱物学者コクシャロフ Николай Иванович Кокшаров（1818～93）の提案によって加えられた鉱物たち——ダイヤモンド、アレキサンドライト⁵⁸⁴、鉄、辰砂、金、銀——のディヴェルティスマンがある。全幕のハイライトは、第2幕で主人公がイスラムのハレムに捕らわれる場面でのオリエンタル・ダンスによるヴァリエーション〈シャルムース Pas de la charmeuse〉⁵⁸⁵で、スロフシチコワの情熱的で優美な踊りぶりはプティピストらを熱狂させた。多額の費用をかけて作られた豪華な大スペクタクル作品であり、レバノンの民族衣装を模した衣装や民族舞踊が評判になったが、台本が冗漫であったため《ファラオの娘》ほどの成功には至らず、1867年を最後に上演が途絶えている⁵⁸⁶。

《せむしの小馬》は詩人エルショフ Пётр Павлович Ершов（1815～69）がロシア民話をもとに作った童話詩 *Конёк-горбунок*⁵⁸⁷をもとにサン＝レオンが台本化、プーニの楽曲に振

⁵⁸³ 当時レバノンはオスマン帝国領内であったが、山岳地帯ではカトリック系キリスト教徒のマロナイト派の住人と、イスラム教ドゥルーズ派の住人の対立があった。1842年には欧州列強が介入して北部をドゥルーズ派に、南部をマロナイト派に統治させることを決めたが、1860年にはマロナイト派農民の武装蜂起が発生する（山岳レバノン内戦）。このときフランスがマロナイト派を支援し、英国がドゥルーズ派を支援したことで、ドゥルーズ派がマロナイト派1万人以上を殺害した「デイル・エル・カマル（地名）の虐殺」が起こる。この結果、1861年には山岳レバノンを特別自治区とする「レバノン統治組織基本法」が制定され、特別区の長の選定には仏、露、英、土、奥、普（後に伊も加わる）の承認が必要となったが、これにより、ロシアもこの地域に影響力を持つようになった。更に同時期にロシアは北カフカス地方併合を完成させ（1864）、既に支配下に置いていたジョージア、アゼルバイジャン、アルメニアの南カフカス（ザカフカス）と合わせて、中東への影響力を強めていく。地の精や鉱物たちが登場し、主人公の美女は最後に白鳩になって飛び去るというファンタジックな《レバノンの美女》の物語の背景には、こうした国際情勢が存在しているのである。Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 250.

⁵⁸⁴ アレキサンドライトは1830年にロシアで発見された宝石で、太陽光の下では青緑色、蠟燭の光の下では赤色に変わる。皇帝ニコライ1世に献上された日が、皇太子アレクサンドル（後のアレクサンドル2世）の誕生日だったためこの名が付けられたと言われる。赤と緑は当時のロシアの軍服に用いられた色であったため、ロシア国内でもてはやされたとの説もある。

⁵⁸⁵ “Charmeuse”の原義は「魅惑する女性」だが、軽量のサテン織物の名称にもなっている。バレエでは、女性のオリエンタル・ダンスに対してこの語が用いられることがある。

⁵⁸⁶ Плещеев, *Наши балеты*, p. 196.

⁵⁸⁷ この童話詩の筋立ては、ロシア民話『イワンの馬鹿 *Сказка об Иване-дураке*』、『火の鳥 *Жар-птица*』、『魔法の馬 *Сивка-Бурка*』、『王女ヴァシリサ *Василиса-царевна*』などを融合してエルショフが創作したものである。1834年に出版されたが、内容に帝政への風刺が含まれるとしてニコライ1世治下の厳しい検閲に抵触し出版差し止めとなり、アレクサンドル2世時代になって再出版された。「小馬」の表記については、「0-3-4. 本研究における表記と一部用語の取り扱い」を参照のこと。

り付けた作品⁵⁸⁸で、1864年12月15日／露暦3日に初演されている。結末が皇帝礼賛となる点や、そこに描かれる「ロシア」がリアリティを欠く空想のロシアである点で、民族主義的立場の知識層からは批判もされたが、ペテルブルクの観客層からは好評であった⁵⁸⁹。作品は非常に多くの民族舞踊を含んでおり、特に終幕に皇女役で登場するムラヴィヨーワの〈カマリンスカヤ Камаринская〉は、彼女のダンス・クラシックのヴァリエーションと共に大評判となった。ロシアの生活に慣れ親しんでいたわけでもなかったサン＝レオンに、この童話詩に基づく作品を創作するように提案したのはムラヴィストたちであり、ロシアと周辺諸国の民族舞踊を随所に取り入れるアイデアも彼らから出たものであった⁵⁹⁰。

〈カマリンスカヤ〉は、端正なダンス・クラシックを得意とするムラヴィヨーワが、元来スロフシチコワの得意とする民族舞踊に挑戦して成功した形となった。プティパはこれに対抗するかのようになり、《せむしの小馬》の初演から2か月後の1865年2月12日のスロフシチコワのベネフィスのため、ロシア舞踊トレパックの形式の小品《農民 Мужичок》を創

⁵⁸⁸ サン＝レオン版《せむしの小馬》は1885年を最後に上演が途切れている。その後プティパが1895年に改訂振付を施し、更に1901年にゴールスキー Александр Алексеевич Горский (1871～1924) が改訂を加えている。皇女の指輪を探しにイワンと小馬が海底を訪れる場面や、その中で踊られるパ・ド・トロワ〈海と真珠〉は、現在でもガラ・コンサートなどでしばしば抜粋上演されるが、これはゴールスキー版が元になっている。1945年のロプホーフ Фёдор Васильевич Лопухов (1886～1973) の改訂以降は、全体的に縮小された形で上演されてきたが、1965年を最後に上演が途切れている。これと入れ替わりで上演されるようになったのが、シCHEDロリン Родион Константинович Щедрин (1932～) の楽曲にラドゥンスキー Александр Иванович Радунский (1912～82) が振り付けた《せむしの小馬》であり、これはプーニの楽曲に振り付けられたサン＝レオンからロプホーフに至るプロダクションとは別系統である。更に2019年にツイスカリーゼ Николай Максимович Цискаридзе (1973～) がゴールスキー版とロプホーフ版を元に海底場面を再構成し、ワガノワ・バレエ学校の卒業公演で上演しており、近年ではこの版が有名になりつつある。

⁵⁸⁹ スカルコフスキーは、《せむしの小馬》の悪役キルギスのハーンについて、南北カフカスを手中に収めたロシアの南下政策の矛先が中央アジア（西トルキスタン）に向かいコーカンド＝ハン国への攻撃が開始（1864年）されたことと関連付ける見解が当時からあったことを紹介している。キルギスは19世紀初頭からコーカンド＝ハン国の支配地域となっていた。またバフルーシンは、この作品自体が農奴解放令の寓意であり、物語の真の主役はイワンではなく、アレクサンドル2世であると指摘している。バフルーシンの解釈では、皇女は自由への希求、ハーンは反動勢力、イワンは民族主義的で頑迷だが人の好いロシア人、小馬は賢明で英知に富むロシアの支配者層のシンボルであり、アポテオーズでサン＝レオンが行った、古代クレムリンの壁を背景に立つク帝の足元に壊れた鎖を置くという演出は、皇帝の神格化を表現しているという。Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 277. Бахрушин, *op. cit.*, pp. 115-116.

⁵⁹⁰ プレシチエーエフ、スカルコフスキーら同時代人の文献、およびワイリーの研究では、エルショフをサン＝レオンに紹介し、民族舞踊の採用を提案したのはムラヴィストらであったとされているが、他にイワン役を演じたストウコルキンの勧めだとする説もある。作中では、トレパック（ロシア舞踊の一種）の他、ラップランド、ラトビア、ポーランド、メグレリ（グルジアの地方）、ペルシャ、イメレティア（カフカス）、ウラル、マロロシア（ウクライナ東部）、ウクライナ、コサック、タタール、サモエド（シベリアの遊牧民族）、カレリア（ロシア北西部からフィンランド南東部にかけての地方）などのロシア周辺地域まで含む多様な地域の民族舞踊が取り上げられた。Плещеев, *Наши балет*, p. 198. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 251. Wiley, *A Century of Russian Ballet*, p. 269, p. 274. Cesare Pugni, *Конекъ-горбунокъ*, Москва: А. Гутхейльб, n.d., Plate A. 4398 G.

作している。楽曲は《ファラオの娘》のナイルの川底の場面の〈ネヴァ川の精ヴァリエーション〉の後半の *Più mosso* の部分が転用された。スロフシチコワは男装してこれを踊ることと新鮮な魅力を発揮し、プティピストらの期待に応えた。

新たな二大花形舞姫：スロフシチコワとレベデワ

プティピスト、ムラヴィストの対立は、1864/65 シーズン末に急病に倒れたムラヴィヨーワが、結婚と健康を理由に今シーズン限りでの引退を表明したことで、いったん沈静化する。しかしプティパが夫婦関係にあるスロフシチコワを起用し続ける以上、サン＝レオンにはムラヴィヨーワの後任の役割を担う、彼の作風に合う花形舞姫が必要であった。

サン＝レオンは1858年にハノーヴァーで見出したドイツ系の若いダンサー、グランツォーワ Adele Grantzow / Адель Гранцова (1845～77)⁵⁹¹の成長を待っていたが、満を持して1865/66年シーズンのモスクワの花形舞姫として彼女を起用する。モスクワで外国人ダンサーが花形舞姫を務めるのは、12年ぶりであった。彼女はシーズン中《ジゼル》、《フィアメッタ》、《メテオラ》、《せむしの小馬》を踊り、成功を勝ち取る。更に帝室劇場のオフシーズンには、サン＝レオンの推薦によりオペラ座で《ジゼル》を踊り、その才能と魅力をパリでも証明した⁵⁹²。

このグランツォーワのモスクワ・デビューと連動する形で、これまでモスクワの花形舞姫を務めていたレベデワが、1865/66シーズンからペテルブルクに移籍することになった。サン＝レオンはまず、彼女を自身の旧作《パクレット》⁵⁹³や《テオリンダ》に起用する。

⁵⁹¹ ブラウンシュヴァイク歌劇場 Opernhaus am Hagenmarkt in Braunschweig (現在の Staatstheater Braunschweig) でメートル・ド・バレエを務めていた父親から舞踊教育を受け、ブラウンシュヴァイク歌劇場を経てハノーヴァー歌劇場 Staatsoper Hannover で踊っていた時にサン＝レオンに見出される。プレチチャーエフによるとこれは1858年(13歳)の時だという。サン＝レオンは彼女の父と連絡を取り合いながら成長を見守り、1862年にはオペラ座バレエ学校の重鎮ドミニク夫人 Madame Dominique (1820～85)の私塾でも指導を受けられるよう計らっている。メイスナーはこれについて、おそらくサン＝レオンの金銭的援助があっただろうと指摘している。彼女がテクニックのしっかりした優美なダンサーだったことと演技力は不足していたことは様々な舞踊評での一致した評価である。とりわけモスクワの観衆は彼女の演技には満足しなかったことがバフルーシンにより指摘されている。Meisner, *op. cit.*, pp. 123-124. Плещеев, *Наши балет*, p. 204. Бахрушин, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁹² ゲスト『パリ・オペラ座バレエ』、113～114頁。

⁵⁹³ 《パクレット》は1861年にロザティを主役に帝室劇場で初演、1864年にムラヴィヨーワを主役に再演されたがいずれも不人気で、1865年12月21日／露暦9日にレベデワを起用しての再々演時にやっと成功を収めている。この作品は演技力を要する重要場面が含まれており、舞踊力も演技力もあつたレベデワによって、やっと作品の良さが観客に伝わったのである。Плещеев, *Наши балет*, p. 194, p. 196, p. 200. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 254.

演劇性に重点を置くモスクワで鍛えられたレベデワの演技力は、ムラヴィヨーワの持たなかった長所であり、観客の反応は上々であった。

一方、スロフシチコワはプティパによる輸入上演《旅のバレリーナ *La prima ballerina, ou L'embuscade / Путешествующая танцовщица*》⁵⁹⁴と、新作《フロリダ *Florida / Флорида*》⁵⁹⁵で主演を務めた。《旅のバレリーナ》はスペインものの小品で、スロフシチコワの〈ガッレガーダ（ガリシア風舞曲）〉が好評を博した⁵⁹⁶。《フロリダ》は人物造型が平板で、ほとんどスロフシチコワのさまざまなダンス・キャラクターを披露するためのディヴェルティスマンのような作品となった⁵⁹⁷。プティパは前年観客を熱狂させたトレパックの小品《農民》を《フロリダ》に組み込み、スロフシチコワは水兵の衣装でこれを踊ったが、以前ほどの熱狂を引き起こすことができなかった。舞踊評はスロフシチコワの能力が既に下り坂になっていることを指摘した⁵⁹⁸。

《フロリダ》の初演から3週間も経たない1866年2月18日／露暦6日、スロフシチコワとレベデワの花形舞姫はベネフィス公演で共演することとなる。《フィアメッタ》第2幕を踊ったレベデワに対し、スロフシチコワは《旅のバレリーナ》を踊ったが、二人のテクニックの差は歴然としており、更にスロフシチコワの衰えの著しさは観客の目にもはっきりわかった。月末、スロフシチコワは《フロリダ》の主役から降板となり、代わりにケンメレル Александра Николаевна Кеммерер（1842～1931）⁵⁹⁹が起用された。

⁵⁹⁴ ポール・タリオーニが1849年にハー・マジェスティーズ劇場で創作した作品を下敷きに、プティパが全面改訂を行った。メイスナーの著書の巻末付録やプティパ自伝の作品リストでは新作扱いとなっている。Meisner, *op. cit.*, p. 303. プティパ、前掲書、200頁。

⁵⁹⁵ 1865/66 シーズンの新作としてプティパは当初チロル地方を舞台にした作品を考えていた。しかしオペラ部門のマイヤペーアの《アフリカの女 *L'Africaine*》（1865）輸入初演のための費用がかさみすぎたため、急遽コンパクトな予算で上演できる作品へと変更を余儀なくされて出来上がった作品である。

⁵⁹⁶ Плещеев, *Наши балет*, p. 200.

⁵⁹⁷ スロフシチコワの演じたフロリダ役は、伯爵の息子と身分違いの恋をしているメートル・ド・バレエの娘という設定である。舞踏会で見事な踊りを見せたことで、伯爵夫妻は結婚を許可するという筋であった。プティパはスロフシチコワの踊りの見せ場として、サルタレロ、パヴァーヌ（スペイン起源のパロック・ダンス）、エコセーズ（ドイツ舞曲）、トレパックなどを盛り込み、更にマイムの見せ場も設けた。Плещеев, *Наши балет*, pp. 200-201.

⁵⁹⁸ Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 255.

⁵⁹⁹ 帝室舞踊学校卒業後、ソリストとしてバレエ団に入団。1860～70年代にペテルブルクとモスクワで上演された新旧さまざまな演目でソリストを務めている。ヴァゼムによると、彼女はダンス・クラシックもダンス・キャラクターもマイムも上手い、全方位的なタイプのダンサーで、とりわけスペイン舞踊に優れていたという。Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 3,” in *Dance Research* 5/1 (April 1987):34.

外国人招聘花形舞姫の復活

帝室劇場総局は、レベデワとスロフシチコワ体制で 1 シーズン経過後、プティピストとムラヴィストの対抗で劇場にもたらされた活気を再燃させるには彼女らでは役不足と判断した。総局は再び、花形舞姫の座への外国人ダンサー招聘を始める。

この動きにはサン＝レオンも一役買うことになる。これ以降のサン＝レオンは、多忙のためもあり、多数いるロシア人ダンサーの中から自分の作風に合うダンサーを見つけるといふムラヴィヨワに対して行った努力は放棄し、自分が目をかけている複数の西欧人ダンサーを玉突き式に移動させながら、パリとペテルブルク、モスクワ間で掛け持ち上演する自身の新作の主演に起用するというを行う。これにより 1867/68 以降の帝室劇場は、外国人花形舞姫とロシア人花形舞姫が入り乱れることとなる。

この方針変更の皮切りとして 1866 年のオフシーズン中に招聘されたクッキ Claudina Cucchi (1834～1913)⁶⁰⁰は、チェリートがロシアを去って以来 4 年ぶりの外国人花形舞姫となった。しかし彼女は、テクニックはあるが美しい踊り方でなく、演技力にも乏しかったため、観客層の支持を得られず、66/67 シーズンの年契約には至らなかった。

プティパとスロフシチコワの別離とグランツォワのデビュー

1866/67 シーズンはレベデワ主演の《フィアメッタ》で開幕した。彼女は更にプティパによる《サタネラ》の改訂⁶⁰¹と、サン＝レオンの新作《金の魚 *Le poisson doré* / *Золотая*

⁶⁰⁰ ブラジスの門下。1855 年にオペラ座でヴェルディ Giuseppe Verdi (1813～1901) の《シチリアの夕べの祈り *I Vespri Siciliani*》(1855) の四季のディヴェルティスマンの「春」役でデビューし、翌年《海賊》のギルナーラ役などに起用されるも、花形舞姫とはならなかった。1858 年にオペラ座を去った後はウィーンに移籍して花形舞姫を務めた他ウィーンやハンブルク、ワルシャワなど欧州各地でも踊っている帝室劇場には 1866 年 4 月、つまり劇場のオフシーズンに来露したが、これは彼女とロシア貴族層の個人的な人脈による招聘であった。彼女は《ジゼル》と《カタリナ》、《エスメラルダ》、《ヴェネツィアの謝肉祭》を踊り、皇帝の御前公演の際には宝石の下賜もあったが、観客は彼女の芸風を好まなかった。プティパは彼女のため《エスメラルダ》に〈パ・ド・クッキ *Pas de Cucchi*〉と呼ばれるパ・ド・ドゥを追加している。ペテルブルクの後はモスクワでも踊り、その後はベルリンへ移動している。Claudina Cucchi, *Vent'anni di Paleoseenio Ricordi artistici* (Roma: Enrico Voghera, 1904), pp. 103-118.

⁶⁰¹ このとき、かつてフェラリスのために振り付けたパ・ド・ドゥ《ヴェネツィアの謝肉祭》が、《サタネラ》に挿入された。現在《サタネラ》としてガラ・コンサートなどで踊られるパ・ド・ドゥが別名《ヴェネツィアの謝肉祭》と呼ばれるのは、この改訂の故である。

рыбка》の第1幕のエルミタージュ劇場での上演⁶⁰²にも起用された。プティパにとって数年ぶりにスロフシチコワ以外のダンサーを主役に迎えることになった《サタネラ》は非常に好評で、レベデワはペテルブルク初演時のアンドレーヤノワ以来の成功をおさめたとスカルクフスキーは記している⁶⁰³。しかし再演が繰り返される中、12月に発生した照明の事故によりレベデワは目にダメージを受け、舞踊生命を断たれることになる。

《フィアメッタ》と《サタネラ》の他、秋口に上演された大作としてはペローの《ガゼルダ》が取り上げられたが、これへのスロフシチコワの起用はなく、若手ダンサー、アレクサンドラ・プリクーノワ Александра Ивановна Прихунова (1843~1900)⁶⁰⁴が主役に抜擢されている。スロフシチコワは、《旅のバレリーナ》の再演とサン＝レオンが春にイタリア座で制作した《ヴァラキアの花嫁 *La fiancée valaque ou La tresse d'or / Валахская невеста, или золотая коса*》(1866)の輸入上演、およびプティパによる皇太子成婚祝賀バレエ《ティタニア *Titania / Титания*》(1866)の小品3作品に起用された。ハンガリー舞踊の含まれる《ヴァラキアの花嫁》では好評を博した⁶⁰⁵スロフシチコワだが、その直後にプティパによるスロフシチコワへの暴力事件が発生する。スロフシチコワは実家に戻り、夫婦は別居状態となった。

このプティパ家の事件と並行して、1866年12月にはサン＝レオンの愛弟子グランツォーフがモスクワ、パリに続いて遂にペテルブルクの花形舞姫としてデビューした。プレシチエーフは彼女の《ジゼル》を、「バレエ愛好家の我々でさえ見たことがないほど完璧なテクニック」「全てのバレエ関係のニュースを忘れさせるほどだ」と絶賛している⁶⁰⁶。1867年の1月から2月上旬の《メテオラ》と《せむしの小馬》でもグランツォーフは成功を収めた。

同じ時期、スロフシチコワも《大騒ぎ》第1~2幕や《フィアメッタ》第2幕、《オンデューヌ》第3幕など非プティパ作品を踊っている。そして公演が一段落した1868年3月2日、スロフシチコワはサンクト＝ペテルブルク地方裁判所検察官へ、夫の暴力に関して公

⁶⁰² この公演は皇太子の結婚に伴う祝賀公演であり、オペラと抱き合わせ上演になったため、第1幕のみとなった。全幕上演は翌1867年となる。Плещеев, *Наш балет*, p. 202.

⁶⁰³ Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, pp. 255-256.

⁶⁰⁴ 1861年に帝室舞踊学校を卒業。アンナ・プリクーノワの妹である。

⁶⁰⁵ Плещеев, *Наш балет*, p. 203.

⁶⁰⁶ Плещеев, *Наш балет*, pp.203-204.

式の不服申し立てを行う⁶⁰⁷。彼女はこれに先立つ2月27日に、劇場に退職願を提出しており⁶⁰⁸、花形舞姫としての立場を失う覚悟の上で、夫の家庭内暴力を公にしたものと同じことができる⁶⁰⁹。プティパもまた、モスクワへの移籍を劇場上層部に願い出ている。しかし上層部は予算上の理由から、モスクワ移転ではなく出張の頻度を増やすという形で、プティパをモスクワのメートル・ド・バレエとして扱う方針を採用した⁶¹⁰。

シーズン終了後の4月には、ローザ・オプフェルマン Роза Опферман とフランツ・オプフェルマン Franz Opferman / Франц Опферман (1835～1908) の兄妹⁶¹¹が客演し、ディヴ

⁶⁰⁷ 不服申し立ての内容は以下のようなものである。①10年間の結婚生活において夫からの厳しい暴行にさらされなかったことは一週たりともなく、その結果健康への重大な被害がすでに出ていること、②昨年11月25日、劇場からの帰路、スロフシチコワと女中が乗る馬車に追いついたプティパが馬車を停止させ、女中を降ろして馬車に乗り込み、スロフシチコワの首を絞め、顔に唾を吐きかけるという所業に出たこと、③スロフシチコワはこれ以上、夫といることに耐えられず、家を出て母親の元に身を寄せていること、④3か月の間、子供たちのために夫のこうした行動をやめさせようと説得したが不可能だと確信したので、公の手に委ねるとのこと、⑤これまでも、妄想に駆られたプティパがスロフシチコワの手を引きずって寝室に鍵をかけ閉じ込めた上彼女を殴打し、その多くの場合で彼女は気絶に至ったということ、⑦以上の申し立てには証人がいること、等である。メイスナーは、このプティパの行動の原因は、花形舞姫という立場上多数の崇拜者を持つ妻に対し、夫として嫉妬をしたものだと述べている。Meisner, *op. cit.*, pp. 125-126.

⁶⁰⁸ スロフシチコワの引退公演は1868年2月23日に行われているので、この退職願は受理されなかったか却下されたことになる。引退公演は《ファラオの娘》のアスピシア役であったが、彼女は既に往時の舞踊水準を失っていたため、振付の簡略化が行われた。しかし客席は満席であった。Meisner, *op. cit.*, pp. 127.

⁶⁰⁹ この申し立ては刑事事件扱いとなったため、プティパには投獄される可能性が生じた。しかし劇場のオフシーズンの4月になるとプティパとスロフシチコワは共に、法廷外での当事者間協議による合意形成に同意し、このおかげでプティパは刑事訴追の可能性を免れることになった。既に夫とは別居していたスロフシチコワは、ただちに住所を夫の住まいから他所に移し、2人の子供のうちまだ8歳のジャンを手元に引き取った。10歳の長女マリアはプティパの元に残した。二人の正式な別居の許可は翌1868年1月に出ているが、離婚には皇帝やローマ教皇の特別な裁可が必要であり現実的には不可能だった。人の婚姻関係は1882年のスロフシチコワの天然痘による病死によって終了するが、プティパは1872年に女優でダンサーのサヴィツカヤ Любовь Леонидовна Савицкая (1854～1919) と事実婚の形で再婚し7人の子どもをもうけている(スロフシチコワの死後に正式入籍)。スロフシチコワは、1876年に法律上はプティパの子供となる婚外子を出産しているが、プティパは認知していない。

⁶¹⁰ 帝室劇場総支配人ボルフは宮内大臣アドレルベルク宛の1867年5月31日付の手紙で、プティパからモスクワへの移籍願が出ていることを述べ、モスクワには常任のメートル・ド・バレエが不在であること、既存レパートリーの維持と新作創作ができる人物が必要であること、現在モスクワで舞踊学校と公演制作の両方の任にあたっているフレデリックは57歳で年齢的に厳しいこと、モスクワ生え抜きの振付家ソコロフ Сергей Петрович Соколов (1830～1893) には決定的な成功作がないことを挙げて、プティパの移籍を推挙している。この裁可を待つ間にボルフは病死する。後任のゲデオノフ Степан Александрович Геденов (1816～78、プティパ来露時の総支配人ゲデオノフの息子) が同年9月6日付で受け取った大臣からの返答は、移籍に必要な費用が予算を圧迫するので却下というものであった。しかし、この申し出を契機に、プティパのモスクワ出張の機会は増加することになる。Meisner, *op. cit.*, p. 127.

⁶¹¹ フランツ・オプフェルマンは、ミュンヘンの宮廷劇場のメートル・ド・バレエであった父(同じくフランツという名)と共に、バレエ作品に振付をイラストと言葉により記録したメモを残した人物である。《ジゼル》の振付メモを残したジュスタマンと共に、19世紀前半に舞踊譜システムに拠らない振付記録を試みた舞踊家である。この来露当時はウィーンのヨーゼフシュタット劇場 Theater in der Josefstadt のメートル・ド・バレエを務めており、ペテルブルク帝室劇場には姉または妹(フランツの年齢と女性ダンサーの

エルティスマン《仮面舞踏会 *Маскарад*》(1866)⁶¹²のハンガリー舞踊のパ・ド・ドウと、《カタリナ》を踊っているが、翌シーズンの契約を得るには至っていない。

ロシア人と外国人による二大花形舞姫体制

こうしてロシア人ダンサーによる二大花形舞姫体制は、5シーズン目で両花形舞姫を襲った不測の事態により崩壊することとなった。この危機を救ったグランツォーフは、シーズン終了後オペラ座でもデビューを果たした。彼女は帝室劇場の1867/68シーズン前半期もそのままパリに留まったため⁶¹³、1867/68シーズンは、ケンメレルを花形舞姫として旧作の人気作品《ファラオの娘》と《せむしの小馬》により開幕した。

サン＝レオンは、シーズン開幕期にグランツォーフをパリに残す代わりとして、パリの花形舞姫サルヴィオーニ Guglielmina Salvioni (1842~?)⁶¹⁴をペテルブルクへ伴い、今シーズンの新作《金の魚》に起用した。《金の魚》は、昨シーズンレベデワ主演で第1幕だけが上演されていた作品である。プーシキンの詩『漁師と魚の物語 *Сказка о рыбаке и рыбке*』(1835)から着想を得てサン＝レオンが台本化・振付創作したもので、ロシア民話を題材とした《せむしの小馬》の成功の再現を狙ったものだった。しかし舞踊中心で組み立てられたサン＝レオンの台本では、原作のナラティヴが持つ筋展開の必然性や説得力が薄められてしまった上、マイムはうまいがダンサーとしての身体能力は下り坂だったサルヴィオーニの踊りが不評で、座席は空席が目立った⁶¹⁵。サルヴィオーニは年末年始の舞台活況期

年齢上の身体能力から考えてローザは妹ではないかと推測される)のローザと共にキエフから巡業としてやって来た。Robert Atwood and Claudia Jeschke, "Expanding Horizons: Techniques of Choreo-Graphy in Nineteenth-Century Dance," in *Dance Chronicle* 29/2 (2006): 195-203.

⁶¹² ナデージダ・ボグダーノワの兄アレクセイ・ボグダーノフ振付のディヴェルティスマン。1866年に初演され、1870年までベネフィスの演目などで数回再演されている。

⁶¹³ このパリ滞在中にグランツォーフは、サン＝レオンがオペラ座のために1866年の新作として創作した《泉 *La source*》を踊っている。《泉》は本来グランツォーフを念頭に創作されたが、彼女の体調不良で初演の主役はサルヴィオーニが担った。グランツォーフの《泉》に対し「初めてこのバレエを見たかのような感じ」との感想を抱いた批評家もいた。ゲスト『パリ・オペラ座バレエ』、114頁。

⁶¹⁴ スカラ座バレエ学校出身。ロンドンやローマで踊った後、1864年に《仮面舞踏会》でオペラ座にデビューしている。主役としてサン＝レオンの《金の魚》をペテルブルクで、《泉》をオペラ座で踊っている、1870年からはウィーンに移籍。

⁶¹⁵ プーシキンの原作はいずれともない海岸に住む無名の漁師と魚の話であったが、サン＝レオンはこれをウクライナのドニプル川沿いへ移した。ドニプル川にはこうした民話や伝説は存在しておらず、本来ロシアのものである民話を、敢えて異文化圏であるウクライナの地に配置したのである。帝政ロシアは併合国の統治にあたり一貫して文化的同化政策を推進しており、ウクライナに対しては1863年に、文学書以

を前にロシアを離れることとなり、入れ替わりでグランツォーフがペテルブルクに戻ってきた。以後のシーズン中《金の魚》の主役は、ケンメレルと、昨シーズンから時折主役起用され始めていたロシア人ダンサー、カンツィレーワ Клавдия Ивановна Канцырева（1847～？）⁶¹⁶が引き受けることとなった。

一方、プティパの側は、スロフシチコワとの係争中で始まった今シーズン、新作創作は行っていない。しかし彼はシーズン明けに舞踊学校在学中でデビューした新星ヴァゼムのため、《オンディーヌ》に新しいヴァリエーションを2つ付加し、11月にはサルヴィオーニのため《ファウスト》の改訂を行っている。プレシチエーフによると、サルヴィオーニはこの《ファウスト》を好演し、特にマイム場面ではスロフシチコワを超えるほどの芸術的域に達していたという⁶¹⁷。プティパは更に、シーズン後半の1868年2月に、みずから男性主役を演じつつ、グランツォーフを起用して《海賊》に大きな改訂を施している⁶¹⁸。グランツォーフに続いてヴァゼムも《海賊》の抜粋を踊っている。サルヴィオーニとは対照的に、ヴァゼムもグランツォーフも高い人気を集め、ヴァゼムの《海賊》公演は皇帝の臨席する御前公演となった。結果的に1867/68年シーズンは、プティパの旧作改訂が成功を博し、反対にサン＝レオンの新作は失敗という、首席と第二メートル・ド・バレエの立場の逆転現象、新作と旧作の人気の逆転現象が発生した。

外のウクライナ語の刊行を禁じる「ヴァルーエフ指令 Валуевский циркуляр」が出されたばかりであり、この設定変更は、こうした政治動向を意識したものであったと思われる。サン＝レオンは漁師にも名前を与え、村の人々を登場させ、農村の生活にリアリティを持たせて描こうとしたが、外国人であるサン＝レオンがイメージで描き出す村と、外国人であるサルヴィオーニが踊るウクライナ舞曲には本物らしさに欠けていた。そして結末は《せむしの小馬》同様に皇帝礼賛となる。ソ連時代に書かれたバフルーシンの著書では、《金の魚》のこうした点を批判した舞踊評として、帝室劇場のインテリ層観客の中では革新的なスタンスを取る風刺作家サルトゥイコフ＝シチェドリソフ Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин（1826～89）を引用しているが、保守的なバレエマーヌのブリッシェーフやスカルコフスキーもこの作品への評価は冷ややかであった。Плещеев, *Наши балет*, pp. 206-207. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, pp. 257-258. Бахрушин, *op. cit.*, p. 119. Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 2,” in *Dance Research* 4/1 (Spring, 1986): 7.

⁶¹⁶ 舞踊学校在学中からオペラ公演のバレエ場面に起用され、将来を囑望されていた。1866年、卒業と同時にバレエ団に入団し、《ラ・フィユ・マル・ガルデ》で主役デビューしている。1867/68シーズンから1869/70シーズンにかけて、サン＝レオンの《金の魚》でサルヴィオーニを継いで主役起用された他、サン＝レオンの《百合》、プティパの《カンダウル王》でソリストを踊っている。1870年以降は病気がちとなり、コール・ド・バレエに戻っており、1880年に引退している。

⁶¹⁷ Плещеев, *Наши балет*, p. 207

⁶¹⁸ ペローが付加した〈扇の踊り〉の場面をコール・ド・バレエ付きの大きなパ・ド・シスに変更し（ここには既に1863年改訂時にも手を加えていた）、スロフシチコワのための〈小さな海賊〉をカットし、パシャのハレムの場面に大きなディヴェルティスマン〈生ける花園〉を付加している。〈生ける花園〉は、コール・ド・バレエ全員に花環を持たせた振付が華麗なスペクタクル性を生み出しており、今日でも高い人気を誇る名場面となっている。詳細は「2-2-5. 第二メートル・ド・バレエ時代のプティパの振付創作の傾向」を参照のこと。

このシーズンの主要な花形舞姫となったケンメレル、サルヴィオーニ、ヴァゼム、グランツォーフは、いずれも舞踊技術が高かった。そのため花形舞姫に対する観客の評価の際の着眼点は、舞踊力と演技力のどちらを重視するかというプティピスト・ムラヴィスト時代の二者択一的なあり方から、踊りが荒いか精緻かという舞踊力の質的な差と演技力の有無の両方の観点を併存させるあり方へと変化していることが舞踊評から読み取れる⁶¹⁹。

またこのシーズンには、演技派ダンサーとプティパ、舞踊力に富むダンサーとサン＝レオンというこれまでの振付家と花形舞姫の組み合わせが崩れ、演技派のサルヴィオーニがサン＝レオンと、舞踊力派のグランツォーフやヴァゼムがプティパと組む形になっている。これはプティパがスロフシチコワと別れたことの結果であると考えられる。

このシーズンはヴァゼムに加えて更に、ヴェルギナ Александра Фёдоровна Вергина (1848～1898)⁶²⁰とソコロワ Евгения Павловна Соколова (1850～1925)⁶²¹もデビューしている。彼女ら3人は揃って1870年代の帝室劇場を担うダンサーとなる。ソコロワのデビューはシーズン末の舞踊学校公演においてであったが、プティパは彼女のために小品《キューピッドの施し *L'Amour bienfaiteur / Амур-благодетель*》(1868)⁶²²を創作している。またオフシーズンには、ワルシャワの花形舞姫ステファンスカ Kamila Józefa Stefańska (1838～1902)⁶²³が客演しているが、プレシチューエフもスカルコフスキーも「どの流派の踊りな

⁶¹⁹ Плещеев, *Наш балет*, pp. 206-207.

⁶²⁰ 帝室舞踊学校ではヴァゼムと同門。1868年卒業と同時にバレエ団に入団し、10月29日に《サタネラ》でデビュー。その後は《ファラオの娘》や《ファウスト》、《カンダウル王》などを踊った他、《ドン・キホーテ》のペテルブルク初演でキトリ役を務めた。ヴァゼムに比べて快活で演技力があったが、テクニク面の弱さがあった。Плещеев, *Наш балет*, pp. 207-217. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 257.

⁶²¹ 帝室劇場の舞台には、1868年秋、モスクワ出張となったケンメレルの代わりに《カンダウル王》のダイアナ役を踊ってデビューしている。1869年春に舞踊学校を卒業しバレエ団に正式入団、1870年4月の《エスメラルダ》で主役起用され、以後花形舞姫として活躍することになる。1871年に結婚し2年間舞台から離れたが1873年に復帰し、グランツォーフが去った後の帝室劇場を支えるロシア人舞姫の一人となる。なお、彼女は、ペローが《オンディーヌ》で起用した1851年舞踊学校卒業のマリア・ソコロワ Мария Петровна Соколоваとは別人である。このマリアは1850～60年代にソリストとしてしばしば起用されているが、主役を任されるまでは至っていない。ヴァゼムは、ひと世代上のダンサーにあたるマリアについても言及しており、「羽のような軽やかさのあるダンサー」「《パクレット》で『秋』役を踊った際の空中での高さのあるカブリオールでバツェツが印象に残っている」と称賛している。スカルコフスキーによるとマリア・ソコロワはアントルシャ・シスができたと書いており、跳躍力のあるダンサーだったことがうかがえる。Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 3,” in *Dance Research* 5/1 (April 1987): 36. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p.259.

⁶²² 台本・振付はプティパ、作曲はプーニ。

⁶²³ ワルシャワ出身のダンサー。オペラ座バレエ学校に留学し、その後はナポリ、リスボン、マンチェスターなどの諸劇場を経て、1862～68年ワルシャ大劇場 Teatr Wielki w Warszawie の花形舞姫を務めた。1868年のオフシーズン(4月)に来露、《ジゼル》、《エスメラルダ》、《ファウスト》を踊っている。

のか不明]、「トゥ・シューズの力で立っているだけ」と酷評している⁶²⁴。

《カンダウル王》の成功とモスクワ出張の増加

1868/69 シーズンは9月にケンメレルを主役に《せむしの小馬》で開幕した。2シーズン連続でケンメレルがシーズン明けの花形舞姫を務めることになったが、彼女と並ぶもう一人の花形舞姫は、昨シーズンのサルヴィオーニ同様、サン＝レオンがパリに滞在し続けるグランツォワの代わりとしてパリから連れてきた外国人ダンサーとなった。

この招聘花形舞姫ドール Henrietta d'Or (1844～86)⁶²⁵は、プティパによる《海賊》改訂版への出演で帝室劇場にデビューしたが、サルヴィオーニとは異なり、一大センセーションを巻き起こした⁶²⁶。プティパは彼女を主役に、新作《カンダウル王 *Le Roi Candaule / Царь Кандавл*》(1868)⁶²⁷を発表した。《カンダウル王》は、ヘロドトスの史書に登場する古代リディアの王を題材に採ったゴーティエの小説『カンダウル王 *Le roi Candaule*』(1844)に基づく4幕6景の大作で、バレエ台本化はサン＝ジョルジュが行った。サン＝ジョルジュが台本創作を手掛けた作品の中では重厚な部類の題材であり、帝室劇場としてもペローの《アルミード》以来の歴史物、カンダウル王とその妻ニシアのマクベス夫妻を連想させ

⁶²⁴ Плещеев, *Наши балет*, p. 209. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, pp. 259-260. なお 1868 年の酷評については、当時ワルシャワはロシア帝国の一部であったこと、1863 年から 1 年余り続いた民族独立運動「一月蜂起」に対しアレクサンドル 2 世は農奴解放の効果を弱めるものとして厳しい処断とロシアへの同化政策で臨んでいたことに留意する必要がある。こうした社会情勢の中にあって、ペテルブルクの観客層から見たステファンスカは、国際的キャリアを有するダンサーであると同時にロシアの一地方劇場のダンサーでもあるということになり、この点で彼女の評価には他の外国人ダンサーに対するとは異なるバイアスが働いた可能性がある。ヴァゼムは彼女の招聘について、ポーランドを懐柔するための政治的理由からだったと述べている。Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 2,” in *Dance Research* 4/1 (Spring, 1986): 15.

⁶²⁵ ウィーン出身のダンサー（父親はフランス人）。モネ劇場で 1862 年にデビュー後、欧州各地の劇場で踊り、オペラ座の花形舞姫となっている。《ポルティチの唾娘》のフェネッラ役を踊る彼女のため、リュシアン・プティパは第 3 幕のナポリの市場場面に〈鳥刺し *L'uccellatore*〉と呼ばれる小品を創作し挿入している。帝室劇場ではプティパの《カンダウル王》(1869) のニシア役に起用されている他、1868/69 シーズンの主役はほとんど彼女が踊った。プティパは彼女のため《海賊》に高難度のパ・ド・ドゥを付加しており、その公演には皇帝の行幸があった。Maribeth Clark, “Understanding French Grand Opera Through Dance,” Ph.D. diss., Pennsylvania University, 1998, pp. 233-234. Плещеев, *Наши балет*, pp. 210-211.

⁶²⁶ ドールについてプレシチエーエフは、新しく発達したトゥ・シューズ（後述）を使いこなす才能に恵まれ、トゥ・シューズに頼らずにスピード感のある動きができたことと、演技的な場面で強い印象を残すことのできる点では、グランツォワの競争相手の位置に立ち得るダンサーだったと評している。Плещеев, *Наши балет*, p. 210.

⁶²⁷ 台本はサン＝ジョルジュ、音楽はプーニで、《ファラオの娘》の創作に携わった顔ぶれと同じである。

る人物造型と、バレエ作品としては異色の特徴を有する作品だった。

全体的にマイムが多かったため、退屈を覚える観客もいたが、終幕でカンダウル王の亡霊に苛まれたニシアが発狂する場面は演技力の見せ場となっていた。またこの作品では夢幻的場面の代わりに〈ヴィーナスのグラン・パ Grand pas de Venus〉と呼ばれる、ギリシャ神話の神々のディヴェルティスマンが設けられていたが、この中でヴィーナス役のドールが踊るヴァリエーションには、当時としては最高難度の技だった連続 5 回のグラン・フェット・ロン・ドウ・ジャンプ・アン・トゥールナン *grand fouette rond de jambe en tournant* が振り付けられた。ポアント技法には優れていたが優美さに欠けるドールの踊りは、驕慢で官能的な美女で夫の部下に夫殺しをそそのかすというニシアの悪女的役柄には適合しており、1868 年 10 月 29 日／露暦 17 日に行われた初演は大成功をおさめた⁶²⁸。ドールは計 13 回ニシア役を演じたのち 11 月 24 日／12 日にモスクワへ移動し、その後は昨シーズンにデビューした新人ヴェルギナが引き継いだ。

この成功を受けて、劇場総支配人ゲデオノフ Степан Александрович Гедеонов (1816～78、プティパ来露時の総支配人ゲデオノフの息子) は 12 月 8 日／露暦 11 月 26 日付で 6 週間にわたってモスクワに滞在し、モスクワ初演作の上演を行う任務をプティパに与えた。モスクワの観客層は、1820 年代から一貫して、同時代のロシア演劇に相通じる迫真性と文学的な深みをバレエにも求める傾向を維持しており（「2-1-2. ティテュス時代末期：輸入上演の明暗」および「2-1-4. 1850 年代のペローと帝室劇場の変容：クリミア戦争の影響」参照）、ペテルブルクで人気が出た作品といえど、必ずしもモスクワでも成功するとは限らなかった。歴代メートル・ド・バレエの作品の中でも、ペロー作品はこうしたモスクワ人の好みに適っており、彼がロシアを去った後も高い人気を保ち続けていたが、オペラ座からの輸入作品や、ブラジス、サン＝レオンの作品は総じて不人気であった⁶²⁹。プティパ作品のモ

⁶²⁸ 《カンダウル王》は舞台美術も非常に大掛かりで、ニシアの水浴場面の鏡と電気照明を利用した水場や、カンダウル王が乗る白馬二頭立ての黄金の戦車などが観客の目を奪った。古代リディア王国はアナトリア半島に位置しており、黒海・地中海方面への南下政策を完全に放棄したわけではなかったアレクサンドル 2 世にとって、正当な継承者が美の女神ヴィーナスの力によって王位篡奪者からアナトリア半島の王権を取り戻すという筋立ては、好ましいものであったと言える。Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 3,” in *Dance Research* 5/1 (April 1987):26. Meisner, *op. cit.*, pp. 150-153.

⁶²⁹ ドラマ性の高いペロー作品をモスクワに持ち込み、迫真的な演技力でペテルブルク以上の人気を博していたエルスラーは、1851 年 3 月にモスクワを去った。その後 1850 年代はテオドール Теодор Шион (生没年不詳) がオペラ座作品を次々輸入していたが、オペラ座型ロマンティック・スタイル作品は、リアリズム傾向を強めていく芸術思潮と同じものをバレエに期待するモスクワの観衆には不評であり、その上 1853 年の劇場火災の影響も加わってモスクワ・バレエは低迷を続けていた。この活性化のため、1861 年ブラジスがメートル・ド・バレエとして招聘されたが、新作創作に関してはかばかしい成果が出ないまま、1864 年以降はサン＝レオンがペテルブルクとモスクワを兼務する形になっていた。総局が派遣する招聘振

スクワ上演歴は決して多くなく、来露直後の 1848 年末～1849 年初頭にかけての《サタネラ》と《パキータ》の輸入上演、1859 年 11 月の《摂政時代の結婚》、1864 年 11 月の《ファラオの娘》、1868 年 1 月の《パリの市場》の 5 作品、4 回の機会のみである。

今回の長期出張でプティパは、彼に先んじて 11 月初めにモスクワ出張を命じられていたケンメレルを主役にしたスペインものの小品《旅のバレリーナ》(1865) を 12 月 9 日／露暦 11 月 27 日に⁶³⁰、ドールを主役に〈生ける花園 *Le Jardin animé*〉の場面⁶³¹入りの《海賊》を 12 月 24 日／露暦 12 日に、そして全キャストにモスクワのダンサーを起用して《カンダウル王》を 1869 年 1 月 3 日／露暦 1868 年 12 月 22 日に上演している⁶³²。《カンダウル王》はモスクワのバレエ団のダンサーたちに好評で、プティパはバレエ団から月桂冠を贈られている。モスクワ出身ではない振付家としては、プティパはペロー以来久しくなかった成功をおさめた。

ペテルブルクではヴァゼムが《金の魚》と《せむしの小馬》、ヴェルギナが《ファウスト》⁶³³、カンツィレーワが《パリの市場》と、昨シーズンも活躍した若手ロシア人ダンサーが旧作に分散して起用されている。1869 年 2 月には、この 3 人のためにサン＝レオンが、パリで上演した旧作の小品《バジリスク *La basilique / Василиск*》(1865) と《羊飼いと蜜蜂 *Le berger aristée et les abeilles / Пастухъ и Пчелы*》(1852) の輸入上演、および《テオリンダ》の抜粋という 3 本立て公演を行っている⁶³⁴。このシーズンも終わりに近い 2 月末に、

付家に対して、1862 年からはモスクワ生え抜きの振付家ソコロフ Сергей Петрович Соколов (1830-1893) が民族主義的な題材の作品創作を行っていたが、やはり決定的な作品が出ないというのが 1860 年代モスクワの状況であった。そうした中であって、プティパが手掛けた改訂版《ファラオの娘》と、1868 年 1 月にカルバコワ Полина Михайловна Карпакова (1845～1920) を主役にした《パリの市場》は、比較的人気を博した作品となる。Марина Константиновна Леонова and Юрий Петрович Бурлака (ed.), *Балеты М.И. Петипа в Москве* (Москва: Прогресс-Традиция, 2018), p. 31. *Meisner, op. cit.*, p. 105.

⁶³⁰ 各作品のモスクワ初演の日付は、モスクワ・ボリショイ劇場公式 HP 掲載の電子アーカイブ記載の日付である。ここで問題になるのが、プティパが出張命令を受け取ったのが 11 月 26 日（露暦）であり、その翌日 27 日に《旅のバレリーナ》の上演が可能なのかという点であるが、ペテルブルクーモスクワ間は夜行列車で一晩の距離であること、ひと月先行してモスクワ入りしていたケンメレルが既に現地キャストとリハーサルを繰り返していたと推測されること、作品が小品であることから、本番当日のリハーサルにプティパが立ち会うような形だったのではないかと推測される。*Большой театр*, s. v. “Электронный Архив,” accessed September 8, 2021, <https://archive.bolshoi.ru/>

⁶³¹ 前シーズン末、グランツォーワのための《海賊》の改訂を行った際に付加された部分である。

⁶³² 《カンダウル王》モスクワ初演のキャストは、カンダウル王にレインスガウゼン Фёдор Андреевич Рейнсгаузен (1827～?)、ニシアにソベシチャンスカヤ、ギュゲスにソコロフが起用された。

⁶³³ この《ファウスト》は通算 100 回目の公演で、パリのペローに祝電が送られた。Плещеев, *Наши балет*, p. 212. Guest, *Jules Perrot*, pp.332-333.

⁶³⁴ 《バジリスク》にはヴェルギナが、《羊飼いと蜜蜂》にはカンツィレーワが、《テオリンダ》抜粋にはヴァゼムが起用されている。《バジリスク》はこのペテルブルクでの上演に先立ち、1867 年にモスクワでロシア初演が行われている。《羊飼いと蜜蜂》は、オペラ《ユダヤの女》の劇中劇として、ヴェルギリウ

スロフシチコワの引退公演が行われた。演目は《ファラオの娘》であった⁶³⁵。プティパもまた、続くオフシーズン中の5月20日に、ダンサーとしての引退公演を行っている。彼は《海賊》を演目に選んだ。

外国人花形舞姫の対決とプティパのモスクワでの創作

ペテルブルク帝室劇場の1869/70シーズンは、ドールの《海賊》と《ファラオの娘》で開幕した⁶³⁶。一方、サン＝レオンは、グランツォーフを主役に、ロシア民話を中国に置き換えた筋立ての新作《百合 *Le lys / Лилия*》を11月に上演した。秋口は、ダイナミックなテクニックの持ち主ドールと繊細で優雅なグランツォーフという、異なるタイプの舞踊力を誇る二人の花形舞姫の対決となったが、《百合》は、中国趣味を表面的になぞっただけの中身のない作品だとして不評⁶³⁷、ドールに軍配が上がる形となった。サン＝レオンは1870年1月にパリに向けて出発し、5月にはオペラ座で《コッペリア》を初演することになる。彼はその後、普仏戦争開戦（1870年7月19日／露暦7日）によりロシアに戻れないまま、9月1日／露暦8月20日に急逝することになる。

一方、ダンサーを引退し振付家に専念することになったプティパの最初の新作は、年末年始を挟んでモスクワで上演された《ドン・キホーテ *Don Quichotte / Дон Кихот*》（1869）と《トリルビィ *Trilby, ou Le lutin d'Argail / Трильби*》（1870）であった。

《ドン・キホーテ》の台本はプティパ自身が創作し、スペイン舞踊の知識と経験をふん

ス Publius Vergilius Maro (B.C.70~B.C. 19) の『農耕詩 *Georgica*』第4巻のアリスタイオスと蜜蜂のエピソードにインスパイアされた作曲者アレヴィ自身が追加したディヴェルティスマンで、当時オペラ座のメートル・ド・バレエだったサン＝レオンが振付を行った。Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том*, pp. 142-143.

⁶³⁵ スロフシチコワにはマイム役での再雇用の呈示があったが、彼女はこれを拒絶している。

⁶³⁶ プレシチューエフは1869年8月31日にドールの《カンダウル王》で開幕したと述べているが、ボグダチェワ他編集のペテルブルクのバレエ年代記には掲載されていない。Плещеев, *Наши балет*, p. 213. Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том*, p. 145.

⁶³⁷ 台本はサン＝レオンによる。ロシア民話『カエルの王女 *Царевна-лягушка*』の主人公をカエルから百合の花に置き換え、中国に舞台を移した作品。王は3人の王子に、矢を放った先にいる娘と結婚するように命じる。三男は中国娘を、次男はインドの舞姫を連れてきたが、長男の矢は百合の茎に命中したので、百合の精を連れてくる。しかし長男に思いを寄せていた人間の娘は嫉妬から百合の根を破壊し、長男を短剣で刺し殺す。作曲はミンクス Ludwig Minkus / Людвиг Минкус (1826~1917) であったが、楽曲は作曲したオペラ座作品《泉》からの転用が多かった。サン＝レオンはグランツォーフに鈴（ベル）を持たせ、踊りながらそれを奏でさせたが、逆効果だったとヴァゼムは述べている。Плещеев, *Наши балет*, pp. 213-214. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, pp. 263-264. Vazem, "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 2," in *Dance Research* 4/1 (Spring, 1986): 6.

だんに盛り込んだ振付を施した⁶³⁸。彼はセルバンテス Miguel de Cervantes Saavedra (1547～1616) の同題の原作 *Don Quijote* (前編 1605、後編 1615) から、ドン・キホーテの冒険と宿屋の娘キトリの恋物語 (原作の後編第 19～22 章) の 2 つのエピソードを取り上げ、これらが最終幕の結婚式場面で交わるように構成した。

《ドン・キホーテ》モスクワ初演は 1869 年 12 月 26 日 / 露暦 14 日である。ペテルブルクではちょうどサン＝レオンの《百合》が初演され、ひと月経過していた時期である。メイスナーは、プティパがこのモスクワ版を観客の嗜好に配慮して「豊かなナラティヴと芝居の緊密な繋がりを備えた舞踊を伴う、ペロー型により近い (With its rich narrative and tight connection of dance to drama, it was closer to the Perrot model, [...])」ものとして創作したと指摘している⁶³⁹が、観客層の嗜好以上にリアリズムの追求に走った反面スペクタクル性には乏しかったことが原因で、プティパが狙ったほどの大成功にはならなかった⁶⁴⁰。

プティパのもう一つのモスクワ新作《トリルビィ》は、年が明けた 1870 年 2 月 6 日 / 露暦 1 月 25 日にモスクワで初演された。ノディエ Jean Charles Emmanuel Nodier (1780～1844) の同題の小説をプティパが台本化した作品で、作曲はモスクワの作曲家ゲルベル Юлий Густавович Гербер (1831～83)⁶⁴¹が手掛けている。同じ小説をインスピレーション源とするマリー・タリオーニの代表作《ラ・シルフィード》が原作とは男女を入れ替えた筋であるのとは逆に、プティパは原作と同じく、婚約者のいるヒロインに少年妖精トリルビィが恋をする設定を選んだ。但し、トリルビィ役は男性ダンサーではなく、舞踊学校的女子学生に男装させて踊らせている⁶⁴²。

トリルビィの魔法の力でヒロインが夢の中で鳩に変わり、妖精の王国を旅する場面を切り替えながら〈オウムのパ・ド・ト・ロワ〉、〈カナリアの結婚〉といった舞踊の見せ場を作っている点は、後年の《くるみ割り人形》第 2 幕と似た構成であるが、舞台全体に大きな金の鳥籠や巨大な魔法の孔雀を出現させる演出や、トラヴェスティ (男装) を取り入れている点は、パリの大衆劇場のフェリ風でもある。《ドン・キホーテ》に比べて、舞踊の

⁶³⁸ 作曲は当初プーニが予定されていたが、彼の病によりミンクスに変更となった。

⁶³⁹ Meisner, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁴⁰ モスクワでは 1873 年まで再演されているが、《ファラオの娘》や《カンダウル王》ほどの人気にはならなかった。Meisner, *op. cit.*, pp. 153-156.

⁶⁴¹ ヴァイオリニストから転じてモスクワ帝室劇場のバレエ指揮者・作曲家となった。1860 年代後半から 70 年代にかけて、ソコロフのバレエ作品の作曲を多く手掛けている。

⁶⁴² プティパは原作通り妖精を少年のままにし、モスクワでは 12 歳のゲイテン Лидия Николаевна Гейген (1857～1920) に、ペテルブルク版ではシムスカヤ Александра Симская (生没年不詳) に演じさせている。ヒロインには、モスクワではカルパコワ、ペテルブルクではグランツォーワが起用されている。

見せ場が多く、大規模な舞台装置を用いたスペクタクル性の高い仕上がりとなったこの作品に対して、モスクワの観客の中には《ドン・キホーテ》以上の評価を与える者もいた⁶⁴³。プティパは《ドン・キホーテ》に対する観客の反応と、以前の《ファラオの娘》、《カンダウル王》への反応を比較して、昨今のモスクワの観客がペロー時代ほどには演劇性や、文学・哲学に通じる深みを欲しているわけでもないことを読み取り、《トリルビィ》では作品傾向を変えたのだと推測できる。

モスクワから帰還したプティパは2月にソコロフを起用して《エスメラルダ》を上演している。プレシチューエフは、彼女の美しい容姿と演技力、表情の豊かさを褒め、新しい才能が発掘されたことを喜んでいる⁶⁴⁴。シーズン末には、前年サン＝レオンが行ったのと同様に、ロシア人若手ダンサーたちを起用した《摂政時代の結婚》、《エスメラルダ》、《ファラオの娘》、《海賊》の4本立てのハイライト公演も実施している⁶⁴⁵。

2-2-4. 1860年代の帝室劇場を取り巻く状況

前項では、大花形舞姫体制と外国人招聘の復活に着目しながら、1860年代の帝室劇場の動向を確認した。本項ではこの動向を生み出した要因について、バレトマール層の成熟とロシア人ダンサー躍進に果たした役割、バレトマールのバレエ観、トゥ・シューズの進化、帝室劇場特有の題材傾向という観点から検討を加える。

ダンサーと作品を育む成熟したバレトマール層

「2-2-2. 二大花形舞姫時代の到来とプティパの昇進」で検討した通り、アレクサンドル2世の政策を1850年代後半よりも更に前進させた結果が、1860年代前半のスロフシニコフと

⁶⁴³ Леонова and Бурлака (ed.), *op. cit.*, p. 64.

⁶⁴⁴ Плещеев, *Наши балеты*, p. 214.

⁶⁴⁵ 《摂政時代の結婚》にはシャポシュニコフ Александра Васильевна Шапошникова (1849~1930)、《エスメラルダ》にはソコロフ、《ファラオの娘》にはヴェルギナ、《海賊》にはヴァゼムが起用されている。シャポシュニコフは1868年に帝室舞踊学校を卒業（ヴァゼム、ヴェルギナと同期）後、バレエ団に入団し、プティパの重要作品の多くで男性主役を務めることになるゲルト Павел Андреевич Гердт (1844~1917)と結婚する。Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том*, pp. 148-149. Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884*, p. 155.

ムラヴィヨーワの両花形舞姫のオペラ座客演であった。同じロシア人花形舞姫でも、1850年代後半のフリードベルクとボグダーノワの場合は、舞踊教育の途中からパリへ留学している。彼女らは血統こそロシア人ではあるが、舞踊家としてのアカデミックな基盤はロシアとフランスの教育のハイブリッドであり、教育の仕上げ段階をパリで学んだことにより、オペラ座やハー・マジェスティーズ劇場の採用の門戸が開かれている。そして、これら西欧の劇場での成功を背景に帰国し、花形舞姫となっているという点では、西欧での名声を背景に来露する外国人花形舞姫と同じであった。これに対し、完全に帝室舞踊学校育ちのスロフシチコワとムラヴィヨーワがオペラ座で成功をおさめたということは、帝室劇場バレエの水準がオペラ座の水準に並ぶか、少なくとも追いつき始めていたことの証明としての役割を果たした。

またこのロシア人ダンサーのオペラ座での成功は、常日頃、彼女らの踊りを是としていく帝室劇場の観客層の審美眼やバレエ観もまた、オペラ座の観客層と同程度の成熟の域に達したということも意味している。これはバレエを通じて、ロシア帝室劇場の観客層が西欧の上流社会と同じ文化的水準に並んでいることを内外に示そうとしていたアレクサンドル2世の狙いが達成されたということである。1860年代の帝室劇場の観客層のバレエ観賞姿勢もまた、1850年代よりも成熟していったのである。

アメリカの舞踊学研究者ワイリーは、19世紀のサンクト＝ペテルブルク帝室劇場の観客層には3つのグループが形成されていたと述べている⁶⁴⁶。第一のグループは、帝室を頂点とする高位の貴族層、すなわちツァーリズムを支える中核の宮廷人の階層であり、第二のグループは諸国の外交官や大ブルジョワ、高級士官の層、第三のグループが学生、ジャーナリストや学者などの知識人、下級官吏・士官の層（ラズノチンツィ層）である。バレトマーヌと呼ばれるバレエ愛好家集団は、主に第三グループによって形成されていた⁶⁴⁷。彼らは拍手や声援、花束やダンサーへの合同の贈り物等公演中に目に見える形で、また公演

⁶⁴⁶ Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker* (Oxford: Oxford University Press, 1991), pp. 10-11.

⁶⁴⁷ ワイリーは、フデコフの記述を引用しながら、1階最前列やバルコニー席は貴族の子弟のサークルである「ヨット・クラブ яхт-клуб」（オペラ座における「ジョッキー・クラブ」の存在に類似した貴族の若者の社交グループ）のメンバー、1階席は近衛将校によって占められ、バレトマーヌの席はバルコニーから最も遠い位置であった述べている。また、ロシアからの亡命者でアメリカの舞踊学研究者チュジョイは、帝室劇場総支配人を引退した後のフセヴォロジスキー Ivan Alexandrovich Vsevolozhsky (1835~1909) が、皇帝からの恩典として劇場最前列の座席を生涯確保する特権を与えられたと述べている。これらを考え合わせると、第三のグループだけでなく第一、第二のグループ内にもバレトマーヌに匹敵する熱心なバレエ愛好家の常連は一定数存在していたことがわかる。Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*; p. 11. Anatole Chujoy, "Russian Balletomania," in *Dance Index* (edited by Lincoln Kirstein) 7/3 (March 1948): 50.

後の新聞の舞踊評への寄稿などによって、ダンサーと作品に対する観客層の評価形成の原動力となってきた。

図表 12 19世紀サンクト=ペテルブルクのパレトマーヌの変遷

Скальковский (1882)、Плещеев (1899)、Худеков (1918)、Wiley (1990,1991) を基に高島登美枝が作成

	第1期		第2期	第3期	
時代	1830～40年代	1850年代	1860～70年代前半	1870年代後半～	
パレトマーヌの主力層	貴族の若者（ヨットクラブのメンバー）、下級軍人、インテリゲンツィヤ層		ラズノチンツィ層が加わる	大ブルジョワ層が加わる	
有名パレトマーヌ	ゾトフ		プレシチェーエフ スカルコフスキー フデコフ	バジリエフスキー	
パレトマーヌの態度	<ul style="list-style-type: none"> ・ロマンティック・スタイルとの出会い ・舞踊美の賛美 ・花形舞姫の偶像化 ・党派対立なし ・ときに狂信的 	<ul style="list-style-type: none"> ・演劇や文学への評価と同じ観賞眼でのバレエ観賞という基準が加わる ・ロシア人ダンサーへの関心の目覚め 	<ul style="list-style-type: none"> ・バレエ知識豊富 ・党派対立 ・台本提供 ・劇場への提言 ・バレエ芸術と劇場文化への愛 ・合同でプレゼント 	<ul style="list-style-type: none"> ・穏健 ・党派対立は解消 ・バレエ知識は皮相的 ・女性への関心が勝る ・技巧への驚嘆 ・個人でプレゼント ・第2期タイプも健在 	
メートル・ド・バレエ	ティテュス F.タリオーニ（客演）	ペロー マジリエ（客演）	サン＝レオン プティパ	プティパ	
招聘 花形舞姫	オペラ座 キャリア有	M.タリオーニ グラーン	エルスラー チェリート フェラリス	ロザティ サルヴィオーニ ドール グランツォーフ	/
	オペラ座 キャリア無	/	イェッラ フリートベルク	クッキ ステファンスカ	
ロシア人 花形舞姫	オペラ座 キャリア有	アンドレーノワ スミルノワ	ボグダーノワ リシャール	スロフシチコワ ムラヴィヨーワ	/
	オペラ座 キャリア無	/	レベデワ プリクーノワ アモソワ姉妹	ヴァゼム ヴェルギナ ソコロワ	

このパレトマーヌの様相は、ティテュスからプティパの時代に至る時代によって変化が見られる。彼らのダンサーに対する行動を元に、3期に区分したのが「論文内掲載・図表 12 19世紀サンクト=ペテルブルクのパレトマーヌの変遷」である。1840年代までのバレ

トマーヌは招聘花形舞姫を熱狂的に崇拜し、ときに奇矯なふるまい⁶⁴⁸に至ったが、50年代～70年代前半には、バレトマーヌの中にバレエを鑑賞・評価するための基準となる審美眼やバレエ観が形成された。その結果、各人のバレエ観に照らして応援するダンサーごとに党派化し、彼女の成功のために互いに覇を競い合ったのが、プティピスト／ムラヴィスト時代である。舞踊評論家フデコフはこうした1850～70年代前半のバレトマーヌの態度について、「ダンサーの長所と欠点を仔細に分析し、意見を公表し、振付の中の動作の造形美への愛を保ち続け、その美を説明し、純粹芸術としての重要性さえ説いた」⁶⁴⁹と総括している。

このペテルブルクの観客層のあり方について、同じくバレトマーヌであったスカルコフスキーは、パリの観客層が舞踊ジャーナリズムの言説を鵜呑みにしているのに比べ、劇場とバレエ芸術そのものに計り知れない恩恵をもたらす存在であったと主張している⁶⁵⁰。つまり、こうしたバレトマーヌを中心とする成熟した観客層によって形成されるパブリック・オピニオンが、舞台を作る側に反響となって届くことにより、振付家やダンサーを育て、帝室劇場総局の運営方針にも影響を及ぼし、時に《レバノンの美女》や《せむしの小馬》のように直接作品創造の原動力ともなっていたのが、1850～60年代のペテルブルクの帝室劇場だったのである⁶⁵¹。

外国人招聘再開時のバレトマーヌの公平な対応

⁶⁴⁸ マリー・タリオーニのトゥ・シューズを競売で手に入れたバレトマーヌが、それを細かく刻んでスープに入れて食べてしまった、あるいは市内を一周するエルスラーの馬車に自分を縛り付けてしまった衛兵がいたなど、バレエ史を扱う読み物の中で面白おかしく語られる描写は、この1840～50年代のバレトマーヌのことである。しかしワイリーは、バレトマーヌのこうした行動をことさらにクローズアップして、彼らを「有害で狂信的でその時代を彩る風変わりな面白い存在」として軽く扱うことの安直さを指摘している。Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, p. 13.

⁶⁴⁹ ワイリーの英訳に基づく拙訳。Худеков, *История танцев, Часть 4*, p. 70. Wiley, *Tchaikovsky's Ballet*, p. 12.

⁶⁵⁰ Константин Аполлонович Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения* (Санкт-Петербург: Типография А. С. Суворина, 1899), p. 223. Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, p. 13.

⁶⁵¹ 但し、こうした観客層と劇場側の関係には、ロシア社会におけるジャーナリズム全般のあり方、および本文中で述べた観客層の社会的身分が作用していることに留意する必要がある。ロシア文化史研究者・巽の論考によると、1860年代ロシアではパリほどジャーナリズムが発達しておらず、1860年代後半から70年代になってから、アレクサンドル2世の検閲制度改革の影響が浸透して新聞・雑誌が増加したという。つまり、スカルコフスキー、プレシチェーエフ、フデコフのようなジャーナリズムを舞台に舞踊評論活動を展開するバレトマーヌの出現は、このジャーナリズムの発達と軌を一にしている。しかしその後も、帝室劇場バレエの観客層は事実上特定の階層に限られていたため、劇場と観客の関係や観客の観賞姿勢に及ぼすジャーナリズムの影響は、西欧諸国に比べ少なかった。巽由樹子、前掲論文、29頁。

既に見た通り（「2-1-5. ペローからサン＝レオン時代へ」参照）、1850年代後半以降のロシア人ダンサーの躍進の推進力は、直接的にはアレクサンドル 2 世の文化政策であったが、これと共に、ロシア人ダンサーへのバレトマヌたちの応援もまた、その下支えとなった。帝室劇場総局は貴族出身の高級官僚であったため依然として欧化主義傾向が強く、それが1860年代後半の外国人ダンサー招聘の復活をもたらすのだが、観客層は、アレクサンドル 2 世の統治方針の影響もあって、かつてのような拝欧的姿勢一辺倒ではなくなっていた⁶⁵²。バレトマヌの観賞眼は公平であり、優れたダンサーに対しては国籍を問わず歓呼の声を上げた⁶⁵³。

こうした観客層の反応もあり、1860年代後半の外国人招聘の再開時には、総局は1850年代の花形舞姫たちに行ったように最初から1年の契約を結んでシーズン内で稼働させることをせず、まずオフシーズンに既存作品の主演として起用した上で、ロシア人ダンサーと比較して見劣りする場合にはシーズン契約を出さないという扱いを取っている。この「試用期間」の例外は、サン＝レオンに伴われて来露するオペラ座の花形舞姫たちであったが、中にはシーズン新作に起用されるも不人気で短期間でペテルブルクを去ることになった、サルヴィオーニのような例も見られた⁶⁵⁴。

帝室舞踊学校出身のダンサーたちも、次々と帝室劇場を訪れる外国人ダンサーに対抗し

⁶⁵² 序章（「0-3-2. 本研究の方法」）でも簡単に言及したが、ロシアの知識層はインテリゲンツィヤ *интеллигенция* と呼ばれる。インテリゲンツィヤは18世紀中ごろから形成され始めたが、初期の頃は貴族層が中心であった。1850年代から資本主義が発展し始め、1860年代には農奴解放によって農村の農奴が都市の労働者へと転じることでブルジョワ層形成に加速がかかった結果、ラズノチンツィ *разночинцы*（雑階級人、と訳されることもある）と呼ばれるブルジョワ出身の知識層——医師、教師、法律家、ジャーナリスト、下級官吏など——が形成され、旧来の貴族層と共に新たな知識層を形成した。大貴族層と共に帝室劇場の観客層を形成していたラズノチンツィ層は、大貴族層ほどには欧化主義的ではなく、アレクサンドル 2 世治下の自由な空気に順応して、民族主義傾向や女性解放運動に理解を示す者も少なくなかった。1860年代以降、ロシア人ダンサーが、招聘外国人ダンサーに人気で引けを取らなくなった理由の一つには、こうした観客層の構成の変化に伴う観賞眼の変化も無関係ではない。村井 研治「ロシヤインテリゲンチヤ——主としてイワノフ・ラズムニクの説によって——」、『奈良学芸大学紀要. 人文・社会科学』第11巻、1963年、79～81頁。

⁶⁵³ プレシチェーエフは、1860年代後半にも依然続く劇場側の外国人ダンサー優遇・ロシア人ダンサー軽視傾向と、帝室劇場観客層の公平な観賞眼を指摘している。Плещеев, *Наши балеты*, p. 210.

⁶⁵⁴ グランツォーフを除き、1860年代後半に来露した外国人舞姫たちの帝室劇場以前の経歴は、ミラノ、ローマ、ロンドン、ウィーン、ベルギー、パリなど西欧のさまざまな劇場を短期間で巡る形の舞踊キャリアであり、帝室劇場への出演も短期で、その後は再び欧州の他の劇場へと移籍している。この動きは、1840～50年代の招聘花形舞姫であるマリー・タリオニ、エルスラー、グリジ、チェリートが、オペラ座でのキャリアを終えた後に帝室劇場に移籍し、腰を落ち着けて数年在籍していたのとは全く異なっている。ここから、クリミア戦争と普仏戦争（1870）の戦間期にあたる1860年代には、欧州全体で舞踊家の劇場移動が活発であったことが読み取れると同時に、帝室劇場が、地理的には不利な遠隔地でありながら、欧州バレエ界のネットワークの中で主要劇場の一つと目されていたことをも意味している。

うる力をつけ始めていた。1860年代後半に舞踊学校を卒業したケンメレル、ヴァゼム、ヴェルギナ、ソコロワらは、招聘花形舞姫に見劣りしない技量を備えており、各自の信じるバレエ観に応じて、国籍を問わず優れたダンサーを評価していくとするバレトマーヌ層の存在に後押しされ、主役起用の機会を増やしていった。

ダンサーの評価軸1：演技力／舞踊力

プレシチエーフが「公平」と呼んだ、当時のバレトマーヌたちの観賞眼がいかなるバレエ観に基づいていたのかは、この時代の舞踊評におけるダンサーに関する記述部分を手掛かりとして明らかにすることができる。そこで、同時代のバレトマーヌによる舞踊評、およびヴァゼムの回想録の記述からダンサーに対する評価をまとめたものが、「付録資料集掲載・図表 J 1860～70年代の主要な花形舞姫」である。これをもとに活躍時期が並立した花形舞姫の長所短所を比較すると、バレトマーヌがダンサーを評価する際には「演技力／舞踊力」、「エレヴァシオン／テール・ア・テール」、「ヴィルトゥオジティの誇示／ダンス・アカデミックに忠実」という3つの軸が用いられていたことが浮かび上がってくる。

演技力という観点で「付録資料集・図表 J」を眺めると、スロフシチコワ～ドール～ヴェルギナ～ソコロワという演技力に富んだタイプのダンサー群と、ムラヴィヨーワ～グランツォーフ～ヴァゼムという演技力への評価の低いダンサーの群の2系統に分かれることが読み取れる。また演技力が低いダンサー群は、ムラヴィヨーワ～ドール～グランツォーフ～ヴァゼムという舞踊能力に関する評価が高いダンサー群と、ほぼ一致する。時期ごとにライバル関係を形成しているダンサーの一对は、この演技力／舞踊能力のどちらが芸風の前面に出ているかと一致している。

ここから、この時代のバレトマーヌの党派化の実態とは、この対比的な芸風のダンサーそれぞれの支持者同士の党派化だったことがわかる。バレトマーヌの党派化要因は、演技力／舞踊テクニックのどちらに重点を置くかという観賞姿勢に基づいて形成されたのである。この観賞姿勢の相違とは、換言すれば、身体表象によって表現されるナラティヴと、身体表象によって空間に出現する造形美の、どちらにより大きな価値を見出し、感動を覚えるかということの違いである。

ここで注意しなければならないのは、バレエにおける演技力とは、純粋演劇における俳優の演技とは異なり、あくまでもダンス・アカデミックの舞踊動作の範囲内で発揮される

ものである。したがって演技力と舞踊能力は、本質的には対立する性質のものではなく、一人のダンサーの中で両立が可能なものである。プレシチューエフは、演技力と舞踊能力を両立させていたダンサーとして、エルスラーの名を挙げている⁶⁵⁵。

ダンサーの評価軸 2：エレヴァシオン／テール・ア・テール

次に、「付録資料集・図表 J」内の「テール・ア・テール」という語に着目すると、スロフシチコワ～ヴェルギナ～ソコロワという舞踊力よりも演劇力が勝るタイプのダンサーの名を抽出することができる。しかし、演劇力／舞踊力という評価軸においては彼女らとは逆タイプのムラヴィヨワやドールの名も、この特徴を有するダンサーに含まれていることが注目すべき点である⁶⁵⁶。またヴァゼムも、回想録の中で自分はテール・ア・アテール型であると女評価している。彼女によると、当時の舞踊学校ではポアント・クラスが上級女子にしか設けられておらず、実際の作品においても、振付は足でレースを編むかのような細やかで繊細なステップと多少のアントルシャ *entrechat*⁶⁵⁷が基本であり、自分の受けた舞踊教育も当時の一般的な作品の振りもテール・ア・テール型のものだったと述べている⁶⁵⁸。

テール・ア・テールが具体的にどのような舞踊スタイル・舞踊技法を指すのかについて、更に検討を加えてみることにする。テール・ア・テールについて『オックスフォードバレエダンス事典』では、「バレエにおいて地面から足をほとんど離さない動き。転じて、エレヴァシオンは十分でないが、床上の踊りでより優れた才能を示すダンサーをさす場合にも用いられる」と定義されている⁶⁵⁹。つまりテール・ア・テール型か否かという観点は、

⁶⁵⁵ Плещеев, *Наши балет*, p. 149.

⁶⁵⁶ スカルコフスキーは、テール・ア・テール型として知られるオペラ座の花形舞姫ボーグランが、ムラヴィヨワのために作られた《ディアヴォリーナ》(「2-2-2. 二大花形舞姫時代とプティパの昇進」参照)で主役を踊ったことにより成功をおさめ、地位を確実なものとしたとの評を残している。このことから、当時のバレエマースにとって、ムラヴィヨワはテール・ア・テール型ダンサーの典型例であったことがうかがえる。Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, pp. 142-143.

⁶⁵⁷ 跳躍の一種で、ダンサーがまだ空中にいる間に、両脚を前後に素早く交差させる。両脚を1回だけ交差させるアントルシャ・ドゥからアントルシャ・ディスまで、いろいろな種類がある。(後略)。クレインおよびマックレル、前掲書、44頁。空中での足の交差を実現するため高く跳躍するがその場に着地する動作で、場所の移動を伴わない跳躍である。

⁶⁵⁸ Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 1,” in *Dance Research* 3/2 (Summer, 1985): 9 and 15.

⁶⁵⁹ クレインおよびマックレル、前掲書、326頁。

作品中のマイム部分に対して下される評価ではなく、舞踊の見せ場における各ダンサーの舞踊スタイルを表す語として用いられている。

このテール・ア・テールは、序章の「論文内掲載・図表 1 オペラ座のロマンティック・スタイルの二つの作品傾向」に掲げたように、タクテと呼ばれる敏捷で明瞭なポアント捌きを得意とし官能美と存在感で観衆を魅了したエルスラーの舞踊スタイルを表す語⁶⁶⁰でもあった。これは彼女のライヴァルであるマリー・タリオーニの宙に漂うかのような軽やかな動作特性（パロネ）や上方志向性（エレヴァシオン）、叙情性を失わないポアント技法とは対照的な踊り方として位置付けられているものであった。

また、プレシチエーフは《ジゼル》を踊ったヴァゼムに対する評で、ヴァゼムは素晴らしいダンサーだがテール・ア・テール型なので、《ジゼル》という非地上的・詩的な作品とは不適合であると述べている⁶⁶¹。ここから《ジゼル》を得意とするダンサーであるか否かが、テール・ア・テール型とエレヴァシオン型を見分ける一つの目安になることがわかる。同じ評の中でプレシチエーフは、ヴァゼムが迫真的な演技によってリアルな人物造型を描き出そうとすればするほど、逆に《ジゼル》という作品の持つ超現実世界感から遠ざかるという趣旨の指摘も行っており、演技派であることとエレヴァシオン型であることは、両立しにくい特徴であることも読み取れる。

そこで「付録資料集・図表 J」の中からこのエレヴァシオン型のダンサーを選び出すと、グランツォーフがこのタイプに該当することになる。また表には掲載していないが、初代ジゼル役のグリジヤ、1850年代後半に《ジゼル》で大喝采を浴びたボグダーノワ、「羽が生えているかのような跳躍」と評されたフェラリス⁶⁶²もエレヴァシオン型だと言えよう。《ジゼル》を得意としているムラヴィヨーワを、ヴァゼムが回想録中でテール・ア・テール型に分類しているのは、アカデミックな正確さとスピード感を両立する踊りぶり（付録資料集・図表 J 参照）の中に、テール・ア・テール型の踊り方の典型であるタクテの技術の高度な表れを見出していたからであろう。

⁶⁶⁰ Natalia Godzina, “Fanny Elssler’s Russian Seasons,” in *Russian Classical Ballet: Ballet in Russia* (1st published as an article in *Советский балет*, 1986), translated by Alecia Becky, Rodolfa Biasotto and Olga Guarda de Smoak, accessed February 27, 2021, http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt11.html ルールズ百科事典にも「テール・ア・テール」がエルスラーの舞踊スタイルであると記載されている。Larousse, s. v. “Franziska, dite Fanny Elssler,” accessed August, 16, 2021, https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Franziska_dite_Fanny_Elssler/117957

⁶⁶¹ Плещеев, *Наши балет*, p. 237.

⁶⁶² ゲスト『パリオペラ座バレエ』、108頁。なおゲストはこの部分の直前で、フェラリスと並んでオペラ座の二大花形舞姫を務めた全盛期のロザティについても「気性が激しく、その印象的な演技と『地上的な』ダンスによってエルスラーを思い出させた」と描写し、ロザティがエルスラーの系譜に属するテール・ア・テール型ダンサーだったことを指摘している。

エレヴァシオン型に共通するのはその卓越したポアント技術であるが、テール・ア・テール型として名の挙がるダンサーにも、エルスラー、ムラヴィヨーワやヴァゼム⁶⁶³のようにポアント技法に長けた者が含まれることから、ポアント技法の卓越ぶり自体は、テール・ア・テール型かエレヴァシオン型かの区別の決定的な要素とは言えないこともわかる。結局、舞踊評におけるこのエレヴァシオン／テール・ア・アテールという評価軸は、演技力やポアント技法のみならず、踊り方から醸し出される雰囲気や容姿、踊りに表れる性格なども含めた各ダンサーの総合的な持ち味が、マリー・タリオーニとファニー・エルスラーのどちらのタイプに近いかという判断に基づいて分類されていると言える。

ヴァゼムは回想録中で、ポアント技法が舞踊教育や振付の中で支配的な位置を占めるのは、ヴァゼムの現役ダンサー時代より後になってからだと述べている。ということは、1860～70年代のダンサーたちの場合、ポアントで優美に踊りこなすエレヴァシオンの能力は、教育の結果というよりも、たまたまそれが可能な個人の資質と才能に依拠するものだったということもわかる。これに対しタクテを典型とするテール・ア・テールのテクニックは、この時代の舞踊教育の中で重点的に指導されてきた踊り方であり、アカデミックであることと結びつきやすいスタイルであったと言える。但しこれは、エレヴァシオン型が非アカデミックであることを意味しているわけではない。非アカデミックな特徴は、次で検討を加える「ヴィルトゥオジティの誇示」と結びつきやすい性質である。

ダンサーの評価軸3：ヴィルトゥオジティの誇示／ダンス・アカデミックに忠実

「付録資料集・図表 J」には「ダンス・クラシック」という言葉もたびたび登場する。

⁶⁶³ プレシチエーエフは、デビュー当時のヴァゼムについて、トゥ・シューズでの2回転ピルエットを怖がらずにできるダンサーは珍しいと称賛している。またヴァゼムは、ドールが《カンダウル王》の中で見せた連続5回のグラン・フェッテ・ロン・ドゥ・ジャンプ・アン・トールナンをみずからの技として吸収し、彼女の名を冠して「パ・ヴァゼム」と呼ばれたシュル・レ・ポアントでの片足跳躍（片足でトゥで立った状態からの跳躍）という高難度のパを踊りこなすこともしている。これらの点から、ヴァゼムのポアントのテクニックは、1870年前後の招聘ダンサーたちと同水準に達していたことがうかがえる。しかし、帝室舞踊学校でヴァゼムの弟子にあたるクシェシンスカヤは、ヴァゼムやソコロワ、ゴルシェンコワら前の時代のスターたちは自分のお手本にはならず、1880年代半ばにペテルブルクを訪れたダンサー、ツッキから多くを学んだと自伝で述べている。このことから、ヴァゼムの技量は、彼女の引退（1884年）後にペテルブルクに次々とやってくることになるイタリア人舞姫技術水準には及んでいなかったことがわかる。Плещеев, *Наши балет*, pp. 205-206. Yekaterina Ottovna Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre (Originally published as *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884*, Leningrad, 1937): Part 4,” translated by Nina Dimitrievitch, in *Dance Research* 6/2 (Autumn, 1988): 30-31, 34-35. クシェシンスカヤ、前掲書、14～15頁。

この語に「厳格な」(ヴァゼムの例)、「純粋な」(グランツォーワの例)という形容詞が付くことで、「ダンス・アカデミック」(ムラヴィヨーワ)と同義となる。

これと対照的なのがドールの踊り方である。彼女はトゥ・シューズでピルエット・ランヴェルセ *pirouette renversé*⁶⁶⁴や連続 5 回のグラン・フェッテ・ロン・ドウ・ジャンプ・アン・トゥールナンなど、当時としては高難度のパを披露してペテルブルクの観衆を沸かせたが、ときに失敗して転倒する場面もあった⁶⁶⁵。ヴァゼムはドールについて、ヴィルトゥオジティの備わった踊りのエキスパートであるとしながらも、彼女のこうした離れ技については、美的に好ましくないという強い調子で非難している⁶⁶⁶。ヴァゼムは、ドール同様に敏捷さと高難度の技を売り物にしていたクッキについても厳しい目を向けている⁶⁶⁷。

こうしたヴィルトゥオジティは高度な身体能力を前提とするが、そのための舞踊教育ではスカラ座の附属バレエ学校が有名であった。19 世紀イタリアのバレエは、オペラ座型ロマンティック・スタイルを受容しつつも、バレエ・ダクシオンやダンス・グロテスクの影響を残した「バッコ」を自国のバレエのスタイルとして劇場舞踊の中で併存させており、これを踊りこなすために必要な演劇性と高い身体能力の開発に力点を置いた教授法による教育が行われてきた。この教授法で教育を受けたダンサーは、舞踊史上「イタリア派」と呼ばれている⁶⁶⁸。本研究で既に言及したダンサーのうち、スカラ座バレエ学校出身のダン

⁶⁶⁴ ドールが《海賊》の〈扇の踊り〉の場面で見せたパである。Плещеев, *Наши балеты*, p. 211.

⁶⁶⁵ 1868 年の雑誌記事には、ドールが高難度のパに失敗して転んだ時もペテルブルクの観客からは彼女の人間らしさの証として肯定的に受け止められたことが記載されている。ドールはグラン・フェッテ・アン・トゥールナンを単独もしくは数回連続でできた。プティバはこれを記憶しており、《くるみ割り人形》(1892)で金平糖の精を踊ったデレーラ Antonietta Dell'Era / Антониетта Дель-Эра (1860~1945) (1860~1945) が 16 回連続で回れたことを受けて、《白鳥の湖》の改訂 (1895) の際にレニャーニ Pierina Legnani / Пьерина Леньяни (1868~1930) にこれを 32 回連続で行う振り付けを与えた。Плещеев, *Наши балеты*, pp. 210-211. Анонимный, *Модный свет*, №6. ГОД 1868-й, Октябрь 8-го дня.

⁶⁶⁶ Vazem, "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 2," in *Dance Research* 4/1 (Spring, 1986): 8.

⁶⁶⁷ Vazem, "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 2," in *Dance Research* 4/1 (Spring, 1986): 5.

⁶⁶⁸ 19 世紀前半から中葉にかけて名教師ブラジスによって確立されたイタリア派は、門下のダンサーらが教師・振付家となることで更に広まっていく。19 世紀後半には、オペラ座をはじめとする欧州各地の劇場の花形舞姫の座を軒並みイタリア派のダンサーらが占めることになり、1880 年代後半から 90 年代にかけてのサンクト=ペテルブルク帝室劇場もその流れに直面することになる。クッキやドールの登場は、その先ぶれであった。なお、19 世紀後半に国際的に活躍したイタリア派のダンサーの大半は女性であるが、ブラジス自身は男性ダンサーの育成にも力を入れていた。彼の門下からはレプリ Giovanni Lepri (1847~81)、モンプレジール、ボッリ Pasquale Borri (1820~84) らの男性舞踊家が育っている。ブラジスの著した教本の図解は男性ダンサーで描かれており、ポアント技法への言及は全くない。したがってイタリア派もまた、ペテルブルク帝室劇場のメソッド同様にテール・ア・テールを基本にしていたのである。但し男性ダンサー育成を念頭に編み出された身体トレーニング法であったことで、女性ダンサー中心の教授法となっていたフランス系メソッドでは育成されにくかった強さ——ポアントでの自在な動きにつながる足・脚の強化

サーはグリジ、チェリート、ロザティ、フェラリス、クッキ、サルヴィオーニが、イタリア派に属する。ドールはウィーン出身であり、彼女がスカラ座バレエ学校で学んだことを示す資料は見つかっていないが、彼女にはミラノでの舞踊経験があり、この時期にイタリア派の舞踊スタイルを吸収した可能性が考えられる。

1860年代後半には、ドールやクッキのようなヴィルトゥオジティの誇示に喝采を送る観客もいる一方、こうしたスタイルは、バレエのサーカス化や低俗化を招くとして眉を顰める見方もあった。しかしドールが帝室劇場の観客を驚嘆させたこれらのパは、今日ではいずれもダンス・アカデミックのパの体系の範疇内に位置付けられ、中・上級のバレエ学習者がごく当たり前に学ぶテクニックとなっているということが示すように、イタリア派メソッドを基盤とする高難度のパと、アカデミックな舞踊美は、本来、相反するものではなく両立可能なものである。だが当時はまだ、イタリア派と他のメソッド——フランス派と、フランス派の影響を受けて成立したデンマーク（ブルノンヴィル）派と、同じくフランス派の影響のもとに成立したロシア派——との共通点よりも差異の方が注目されていた。イタリア派のテクニックの究極の到達点とも呼ぶべき派手な大技は、それ以外のメソッドが長年かけて培ってきた舞踊美の体系からは大きく逸脱した「曲芸」だと考えられていた。

だが1860年代後半以降の西欧の劇場、特に民営劇場が多かったパリやロンドンでは、集客効果の点から、こうした大技を披露するダンサーを雇用するようになっていた。こうした欧州諸国の劇場へのイタリア派ダンサーの進出は、人気を呼ぶ大技の誇示を新しいバレエのあり方として肯定するか、伝統の上に培われてきた芸術としての舞踊美を尊重するアカデミックなスタイルにこだわるかという問いを、ダンサーにも、振付家にも、劇場関係者にも観客にも投げかけるものであった。その点で、この時代はバレエ芸術の在り方の岐路に直面していたのだと言える。

トゥ・シューズの進化と舞踊語彙の増加

このヴィルトゥオジティをめぐる問題の背後には、トゥ・シューズの性能の進化と、それに伴うイタリア派のダンサーの傾向の変化が存在している。トゥ・シューズがポアントでの舞踊により適したものと改良され、この性能を活用することでイタリア派の身体訓

と、ヴィルトゥオズな技を可能にする細く集まった体軸、床反力を利用した身体の引き上げ——が生まれたのではないかと考えられる。Carlo Blasis, *The code of Terpsichor* (London: Edward Bull, 1830). 鈴木、『バレエ誕生』、312～316頁。

練の長所がより先鋭化した結果が、高難度のパの出現に繋がったのである。

英国の舞踊学者カント Marion Kant は、19 世紀のトゥ・シューズの発展に関する論考⁶⁶⁹の中で、エルスラーやマリー・タリオーニ世代のトゥ・シューズが、ほっそりしたサテンのスリッパ状であり、底には皮の裏打ちがあったもののつま先を支えるものはなにもなかったことを明らかにしている。したがって 1830～40 年代のダンサーは、靴の助けなしに、自分の足裏の筋力と体軸の引き上げによってポアント（トゥ・シューズの先端）で立たねばならなかったのである。カントは、その後 1860～70 年代に、シューズの先端（つま先部分）と底（足裏部分）をより強化するトゥ・シューズが生まれたことで、より長時間ポアント上で立ち続けることが可能となり、その結果としてグラン・フェッテ・ロン・ドウ・ジャンプ・アン・トゥールナンに代表される高難度のポアント技法によるパが生み出されたと述べている⁶⁷⁰。

しかし、ヴァゼムの回想録のスロフシチコワに関する記述の中には、彼女が古いトゥ・シューズから「ブロック」を抜いて新しいものに入れて 2 倍にしたこと、彼女がペテルブルクのパレエ団で最初にこの種の詰め物を用いたダンサーだったという個所がある⁶⁷¹。スロフシチコワの舞台でのキャリアは 1853 年の《ガリシア風舞曲》から始まり、主役ダンサーとして起用されたのが 1857 年、花形舞姫を務めた期間が 1862 年から 68 年であることを考えると、カントの指摘する 1860～70 年代よりももっと早い時期から、トゥ・シューズの進化が起こっていた可能性が高い。少なくとも先端部分の強化に関しては、1850 年代後半に始まっていたと見られる。また、プレシチエーフが 1868 年に客演したステファンスカを評して「トゥ・シューズの力によってポアントで立っている」と述べていること⁶⁷²や、1868/69 シーズンにオペラ座からやってきた花形舞姫ドールが高難度のポアントのパをこなしていたことも考え合わせると、従来指摘されてきたよりもっと早い 1850 年前後の時期にトゥ・シューズの改良が始まり、その新しいタイプのシューズが 1860 年代後半には既に欧州各地の劇場のダンサーたちに普及していたと考えるべきである。

ドールの 5 回転グラン・フェッテ・ロン・ドウ・ジャンプ・アン・トゥールナンは、進

⁶⁶⁹ Marion Kant, “The soul of the shoe,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), pp. 184-197.

⁶⁷⁰ 糊で固めた紙や麻布を詰めることで体重のかかる部分を強化し、中敷きと靴底の間に皮や糊付けされた厚紙を挟み込んだシャンク Shank と呼ばれる部分を設けてポアントで立つための足裏の支えの助けとする仕組みが組み込まれた。Kant, “The soul of the shoe,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, p. 193.

⁶⁷¹ Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 2,” in *Dance Research* 4/1 (Spring, 1986): 10.

⁶⁷² Плещеев, *Наши балет*, p. 209.

化したトゥ・シューズの性能と彼女の身体能力が結びついた結果生まれたものである。トゥ・シューズの進化により、ポアント上に長く立っていることが可能になったことで、体軸を細く集めて引き上げるイタリア派の舞踊テクニックが更に活かされるようになり、その結果さまざまな新しいパがバレエに加わり、振付語彙が増加していくのである。

ドールの踊りはその端緒が見られたが、1880年代になるとこのトゥ・シューズの性能の進化をものにして、高難度のパを繰り出すことのできるイタリア派舞姫が次々現れる。彼女らは、帝室劇場をはじめ欧州各地の劇場の花形舞姫となることによって、この新しいトゥ・シューズの性能を活かしたテクニックを広めていくことになるのである。

イタリア派とトゥ・シューズの進化：第一次イタリア派と第二次イタリア派

ここで、トゥ・シューズの進化に関連する事項として、1860年代のプティパの動向を論ずる本節の論旨からは若干逸脱するが、1870年代以降も含めプティパの時代に活躍したイタリア派の女性ダンサーたちについて概観しておく。イタリア派の舞姫たちは、19世紀後半全般を通じて、欧州バレエ界で支配的な存在感を示している。彼女らはブラジスのメソッドで育ったという点では同じ「イタリア派」であるが、上述したトゥ・シューズの進化以前の世代と、進化の恩恵を受けた世代では、テクニックや舞踊語彙に違いが生じている。したがって19世紀後半のイタリア派舞姫たちに関しては、トゥ・シューズの進化以前と以後を区別して理解・評価することが適切である。本研究では、トゥ・シューズの改良の前後で便宜上「第一次」、「過渡期」、「第二次」という呼称を用いて区別を行うこととする。

「論文内掲載・図表13」はオペラ座と帝室劇場それぞれで花形舞姫を務めたイタリア派ダンサーの一覧である。ドールやマウリ Rosita Mauri (1850~1923) は、厳密に述べるならばイタリアで舞踊教育を受けていないが、両者ともにスカラ座での舞踊経験を通じてイタリア派のメソッドに触れ、それを自分のものとしているので、本表に含めた。

旧タイプに分類されているダンサーは、スカラ座バレエ学校でブラジスから直接教えを受けた世代である。彼女らの時代のトゥ・シューズは、まだ旧型だった。スカラ座では、コメディヤ・デラルテやバレエ・ダクシオンの影響を受けた「バットロ」を踊ることも視野に入れてバレエ教育が行われていたため、この世代のダンサーたちは演技力にも優れていた。

第一次イタリア派のダンサーたちは、1850年代後半から始まったトゥ・シューズの進化

の影響を舞踊テクニックに反映させ始めた世代であった。「2-2-3. 二大花形舞姫の常態化と外国人招聘の再開」で取り上げたダンサーたちは、ここに分類されることになる。この世代では、トゥ・シューズの進化によって新たに編み出された新しいパの持つヴィルトゥオジティに観客の関心が向けられがちなため、なかには舞踊美よりも曲芸的なインパクトを優先しがちな芸風の者も現れた。この世代のダンサーたちは、旧タイプ世代同様に演技達人な者が多い。

第二次に分類されるダンサーたちは、「第3章 後期プティパ」で登場する。彼女らは、トゥ・シューズの進化をイタリア派のメソッドの中で消化して、高難度のパと舞踊美の両立を達成した世代である。ツッキのようにテクニックと共に優れた演技力で喧伝される者もいたが、全体的には舞踊美とテクニックと演技力のバランスの取れたダンサーが多かった世代である。男性ではあるが、1890年代プティパ作品で活躍するチェケッティも、この世代に分類できる。

図表 13 19世紀後半のイタリア派ダンサー

各種資料に基づき高島登美枝が作成

※ () 内は花形舞姫を務めた時期

	旧タイプ	第一次	第二次
オペラ座	フオーコ (1846~50) ボスケッティ (1864) ※1	ボツァッキ (1870) ※2 ペルトルディ (1872?) ※3 サンガッリ (1872~1884) ※4 マウリ (1878~1898) ※5	ザンベッリ (1894~1930) ※6 ボーニ (1908~1922) ※7
オペラ座 帝室劇場 掛け持ち	グリジ (仏 1841~49、露 1850~54) チェリート (仏 1847~55、露 1855~58) ロザティ (仏 1853~59、露 1859~62) フェラリス (仏 1856~63、露 1858~59)	クッキ (仏 1864、露 1866) サルヴィオーニ (仏 1864~67、露 1867~70) ドール (仏 1867、露 1868~70)	
帝室劇場			ズッキ (1885~88) コルナルバ 1888~89) ブリアンツァ (1889~1891) レニャーニ (1893~1901) チェケッティ (男性) (

※1 ボスケッティ, Amina Boschetti (1836~81)。スカラ座バレエ学校でブラジスに師事し、12歳でスカラ座にデビュー、その後16年間スカラ座の花形舞姫を務める。スカラ座の振付家ロータ Giuseppe Rota (1823~65) がオペラ座のために創作した作品《仮面 *La Maschera ou Les nuits de Venise*》(1864) で主役を踊っている。

※2 ボツァッキ Giuseppina Bozzacchi (1853~70)。ミラノでボスケッティに師事した後、パリでドミニク夫人に師事。《コッペリア》世界初演の主役を務めたダンサー。初演から2か月後に普仏戦争が始まり、オペラ座は閉鎖、占領されたパリの窮乏生活の中で天然痘に罹患し、17歳で死去する。各種バレエ史文献にドミニク夫人の名で登場する Caroline-Dominique Venetozza (本名 Caroline Lassiat) (1820~85) は、ヴェストリスの弟子で、オペラ座ではマジリエの《オルファ》やサン＝レオンの《大理石の娘》を踊っている。ダンサー引退後はオペラ座バレエ学校と私塾で後進の指導にあたり、名教師として名を馳せた。

※3 ペルトルディ Erminia Pertoldi (1855~1907)。1874~84年にロンドンのアルハンブラ劇場 Alhambra Theatre of Variety の花形舞姫を務めた。劇作家ショー George Bernard Shaw (1856~1950) の初期の小説 *Immaturity* (1879) に Bernardina Sangallo の仮名で登場している。Anthony Matthews Gibbs, *A Bernard Shaw Chronology* (London: Palgrave Macmillan, 2001), p.80.

※4 サンガッリ Rita Sangalli (1849~1909) スカラ座バレエ学校卒業後、16歳でスカラ座にデビュー。その後アメリカでツアー・カンパニーに足掛け4年所属した後、欧州に帰還。1872年にオペラ座の花形舞姫となり、ガルニエ宮 Palais Garnier 開場 (1875) 公演で主役を踊っている他、《シルヴィア *Sylvia, ou La nymphe de Diane*》(1876) や《イエツダ *Yedda*》(1879)、《ナムナ *Namouna*》(1882) の世界初演の主役を務めている。

※5 マウリ Rosita Mauri (1850~1923) スペイン人。バレエ教師の娘。スペインでデビューしたのちパリ、ウィーンなどを経てスカラ座1で踊っていた時に作曲家のグノーに見出され、1877年にオペラ座に移籍、以後20年にわたりオペラ座の花形舞姫となり、《ラ・コリガヌ *La Korrigane*》(1880)、《二羽の鳩 *Les deux pigeons*》(1886) などの世界初演で主役を踊る。現役引退後もオペラ座バレエ学校で最上級クラスの指導にあたった。

※6 ザンベッリ Carlotta Zambelli (1875~1968) スカラ座バレエ学校出身。マウリの後任としてオペラ座総裁が白羽の矢を立てたダンサーで、レニャーニ Pierina Legnani / Пьерина Ленъяни (1868~1930) 同様32回のグラン・フェッテ・アン・トゥールナンができるダンサーであった。

※7 ボーニ Aida Boni (1880~1974)。スカラ座バレエ学校出身。欧州各地やモネ劇場で花形舞姫を務めた後、オペラ座にデビューした。

帝室劇場バレエの題材の特色 1：貴族層を意識した古典題材

ここからは、題材選択に表れたプティパの特徴 2 点の検討を行う。次の「論文内掲載・図表 14」は、この時代のプティパとサン＝レオンの作品傾向の比較表である。

図表 14 1860 年代のプティパとサン＝レオンの作品の傾向

各種資料に基づき高島登美枝が作成

※★は台本作家関与のある作品

※Div.=ディヴェルティスマンの略号

※年号はペテルブルク帝室劇場初演年

※《奴隷娘》(1868) は筋や傾向が不明のため、分類から外した。

	プティパ振付・演出	サン＝レオン (輸入新作含む)
【第 1 群】 世俗的な恋愛題材	摂政時代の結婚 (1858) 2 幕 パリの市場★ (1859) 1 幕 青いダリヤ (1860) 2 幕 旅のバレリーナ (1865) 1 幕 ※P. タリオーニ作品 (台本) の振付改訂 フロリダ (1866) 3 幕	ジョヴィータ (1859) 3 景 ※マジリエ作品 (台本・振付) の輸入 サルタレッロ (1859) 2 幕 グラツィエッタ (1860) 2 幕 セヴィリアの真珠 (1861) ? パクレット (1861) 3 幕 メテオラ (1861) 4 幕 不運なドレスリハーサル (1862) 1 幕 テオリンダ (1862) 2 幕 ヴァラキアの花嫁 (1866) 1 幕★ バジリスク (1869) 1 幕
【第 2 群】 神話・古典文学題材	オイテルペとテレプシコール (1860) Div. ティタニア (1866) 1 幕 キュービッドの施し (1868) 1 幕	ニンフとサテュール (1861) Div. フィアメッタ (1864) ★4 幕 羊飼いと蜂 (1869) Div.
【第 3 群】 歴史・政治・時事的題材	ファラオの娘 (1862) 3 幕★ レバノンの美女 (1863) 3 幕★ カンダウル王 (1868) 4 幕★	
【第 4 群】 童話的題材		せむしの小馬 (1864) 4 幕 金の魚 (1867) 4 幕 百合 (1869) 3 幕
不明	奴隷娘 (1868) Div.	

サン＝レオンもプティパも、全作品の約半数が第 1 群である。第 1 群は、ヴェロン改革においてオペラと棲み分けの必要性からバレエの領分を軽い恋愛劇と定めたオペラ座型ロマンティック・スタイルの流れを汲んでいると見てよい。実際、サン＝レオンの第 1 群作

品の《ジョヴィータ》、《パクレット》はオペラ座、《テオリンダ》はリリック座でかつて上演した作品、《ヴァラキアの花嫁》と《バジリスク》は新作であるが、ペテルブルクに先駆けてパリで先行上演を行っている。

第1群とは逆に、ギリシャ神話や古典から題材を採った第2群は、バレエ・ダクシオン時代に流行し、オペラ座型ロマンティック・スタイルの最盛期である七月王政期には、ほとんど創作されなかったタイプの作品である⁶⁷³。舞踊による筋表現を標榜してオペラからバレエが独立したばかりのバレエ・ダクシオン時代には、観客全体の既知の物語をもとにすることが言葉に依らず筋伝達を行う上で得策だったからであり、貴族層の共通教養の最たるものである古典のエピソードを取り入れた筋立ては、観客にとって舞台上で展開される光景の理解しやすさに配慮したものであった。オペラ座では、七月革命を契機に主力観客層が貴族からブルジョワ層へと変じたことで、ギリシャ神話や古典文学が必ずしも観客層の共通教養とはならなくなり古典題材の作品は廃れたが、1860年代ペテルブルク帝室劇場の観客層は依然貴族層が中心であったため、作品に教養の高さと洗練された趣味の良さを求める傾向が持続した。そのため、プティパもサン＝レオンもこうした題材を取り上げたのである。

プティパの第2群の作品のうち、《オイテルペとテレプシコール》はツァールスコエ・セローの離宮の劇場での公演、《ティタニア》は皇太子の結婚を祝う皇族の宮殿での上演である。観客が皇族や上級貴族に限定される公演で古典題材を取り上げているのは、観客の身分と場の空気にふさわしい、ハイ・カルチャー性を備えた作品を心掛けたためであろう。《キューピッドの施し》はバレエ学校の学生のための作品であるが、学校公演にはしばしば皇族の臨席があった。これら3作はいずれも小劇場上演であるため、作品も小品である。舞台の設備の点から考えて、おそらくは演出もスペクタクル性は希薄だったと思われるが、それゆえに題材と相まって小規模ながらも品格のある作風だったのではなかろうか。

また、プティパはこうした観客層の限定される公演だけでなく、ボリショイ・カーメンスイ劇場での作品でも、観客の教養に訴える配慮を行っていることが、ヘロドトスの歴史書のエピソードを下敷きにした《カンダウル王》や、セルバンテスの《ドン・キホーテ》

⁶⁷³ 米国の舞踊学者スミスによると、ギリシャ神話や古典題材の作品は、バレエ・ダクシオン時代でも比較的早い時期に多く、後期はオペラ・コミックや流行小説・戯曲を題材にした当世風の作品が増えていく傾向にある。鈴木晶の研究データ『オペラ座日誌』（未刊行）によると、再演回数が多かった古典由来作品は《フロールとゼフィール》および《マルスとヴィーナス》だが、ヴェロン改革以降、前者は上演が途切れ、後者は細々と命脈を保つがやはり1837年で上演が途切れている。また七月王政期唯一の古典題材の新作《ユーカリ》は上演6回で打ち切りとなっている。Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, pp. 72-96.

といった題材選択から読み取れる。《ドン・キホーテ》のペテルブルク初演で、プティパは原作内のロシナンテの描写にそっくりのロバを馬市で選び舞台に登場させたが、複数の皇族が原作との一致ぶりに感嘆を示したことが自伝に記されている⁶⁷⁴。プティパのこだわりぶりと、それを理解する観客層の存在がよくわかる逸話である。

プティパのギリシャ神話題材が、主に皇室関係者を中心とする観客限定の公演であるのに対し、サン＝レオンは大劇場での公演にもギリシャ神話題材の作品を3作投入している。これは、次席のプティパに比べて首席のサン＝レオンは大劇場の公演を任されることが多かったことも関係しているが、彼もまたプティパ同様、オペラ座とは異なる、ペテルブルクの観客層特有の嗜好に気づいていたことを示している。この3作のうち《ニンフとサテュール》と《羊飼いと蜜蜂》は共に、ベネフィス公演での若手ロシア人ダンサーのための小品である。

これに対し《フィアメッタ》は4幕4景の大規模な作品で、世俗恋愛劇にギリシャ神話を合わせた筋立て⁶⁷⁵となっている。これは、大劇場の観客には下級貴族や下士官、ラズノチンツィ層なども含まれており、プティパの皇族対象の作品のように古典要素のみで筋を構成することで彼らを退屈させる危険があったからだと思われる。折しも1858年のパリでは、オルフェウス神話のパロディ的筋立てのオペレッタ《天国と地獄 *Orphée aux enfers*》が大衆音楽劇として大成功を収めており、その影響も感じられる⁶⁷⁶。

⁶⁷⁴ プティパ、前掲書、99～100頁。Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 265.

⁶⁷⁵ 《フィアメッタ》筋立ては以下のようなものである。愛の神キューピッドの国でニンフやテレプシコールが踊っているところに、マーキュリーが現れ、現世に愛を信じない男がいる、と注進する。チロル地方の若き伯爵フリードリッヒは愛の力を信じず、富裕な公女との結婚を企てているが、公女には士官の恋人がいた。キューピッドは、助力を願う恋人たちを守る一方、愛の炎から美女フィアメッタを創造する（以上第1幕）。キューピッドはみずからロマの民に変身してフィアメッタをフリードリッヒのもとに送り込み、狙い通り伯爵は彼女に恋をする（以上第2幕）。しかし、伯爵は結婚式のため公女の城へ向かう。城に到着後旅の疲れでうたたねをする彼の夢枕にキューピッドが現れ、フィアメッタと、公女と士官の恋人たちの幻影を彼に示し、フィアメッタは伯爵のものにならないと宣告する。伯爵は取り乱して夢から覚める（以上第3幕）。一夜明けた結婚式に、キューピッドとフィアメッタは公証人父娘に変装して入り込むが、伯爵はフィアメッタだと気付かない。公証人は公女が本当は士官を愛していることを告げ、結婚証明書を破棄する。伯爵も自分の真実の愛がフィアメッタにあり彼女との結婚を望むと宣言した時、公証人はキューピッドの、普娘はフィアメッタの姿を現す。フィアメッタは炎となって天に上り、一同はキューピッドの前に膝まづく（第4幕）。

⁶⁷⁶ 《フィアメッタ》は、世俗劇にギリシャ神話の神々を持ち込む設定が《天国と地獄》と似ているが、筋に風刺やパロディ要素はない。キューピッドがデウス・エクス・マキナ役を担う点では、むしろギリシャ古典に通じる作劇手法となっている。

帝室劇場バレエの題材の特色 2：ツァーリズムの反映

オペラ座をはじめとする西欧の劇場作品にはない、帝室劇場バレエ特有の題材としては、間接または直接的なツァーリズム称揚を内容に含む作品の存在も指摘することができる。これは帝室劇場が皇帝膝下の劇場であり、宮内大臣の管轄下にあることの当然の帰結である。帝室劇場観客層もツァーリズム体制支持の保守層で構成されていたから（「0-2-3. 先行研究の問題点」参照）、イデオロギー性を帯びた題材への忌避感はなかった。

プティパとサン＝レオンは共にツァーリズム体制に肯定的な内容を持つ作品を創作している。「論文内掲載・図表 14 1860年代のプティパとサン＝レオンの作品の傾向」では、第3群と第4群がこれに該当する。この両群の作品はいずれもスペクタクル性の高い大作であるが、プティパは第3群、サン＝レオンは第4群と題材の傾向がはっきりと分かれている。

プティパのみが創作している第3群の作品は、大規模な歴史スペクタクルである。オペラ座ならばバレエではなくグランド・オペラで扱うたぐいの題材であり、ペロー型ロマンティック・スタイルの系譜に属すると見てよい。また、この3作は全て、作品の舞台がオスマン＝トルコ領内⁶⁷⁷に設定されているが、言うまでもなくオスマン帝国は、ロシア帝国の南下政策に真っ向から立ちふさがる存在であった。この地理設定に加えて、題材そのものについても、《ファラオの娘》がスエズ運河着工（1859）、《レバノンの美女》が山岳レバノン内戦（1860）、《カンダウル王》が東方問題⁶⁷⁸と、当時のロシアの時事的・外交的な問題と関連のある内容が選定されている。プティパがペテルブルクの観客層が皇帝を頂点に戴く中央貴族と保守派の知識人であることを意識していたこと、彼らの興味・関心の所在と繋がる題材を積極的に選定していたことを読み取ることができる。

これと対照的なのがロシア民話を下敷きにした第4群で、こちらはサン＝レオンのみが創作している。《せむしの小馬》と《金の魚》は共に皇帝の威徳を称える場面を舞台に登場させて大団円を迎える筋立てになっており、プティパの第3群作品が題材や地理設定で

⁶⁷⁷ 1860年代、レバノンとアナトリア半島はトルコの支配下にあった。エジプトはナポレオン軍の撤退以降、オスマン帝国が任命した総督ムハンマド＝アリーとその子孫が支配権を握っていたが（ムハンマド＝アリー朝）、名目上はまだオスマン帝国が総主権を有していた。

⁶⁷⁸ 《カンダウル王》の舞台である古代リディア王国は、アナトリア半島を中心に栄えた国家である。作品の主題は、王妃ニシアの美貌をヴィーナスに勝るとして驕ったカンダウル王がヴィーナスの怒りに触れるという教訓劇であるが、同時に王権の正統性をめぐる《マクベス *Macbeth*》（1606）風のナラティブも埋め込まれている。傲慢なカンダウル王夫妻が滅び、最終的に正当な王朝継承者であるギュゲスが王位に就くというこの作品は、オスマン帝国領土は本来ロシアが保有すべき地域であるというツァーリズム外交の根底にある感覚と共鳴する点を含んでいる。

ツァーリズム外交の抱える時事問題をほのめかしていることに比べ、より明確かつ具体的にツァーリズムが称揚されている。《せむしの小馬》の初演された1860年代前半はまだ社会の空気が自由化の方向に向いていた時期であり⁶⁷⁹、ロシア民族主義の民衆的な部分を擷き上げたこの作品は、時流を捉えた形で大人気となった。

これに対し《金の魚》は、観客から《せむしの小馬》の成功パターンの反復だと見られ不評であったが、ロシア民話に基づきながら舞台をわざわざウクライナに設定したことも、批判の対象となった。《金の魚》の不評に懲りたサン＝レオンは、《百合》では前2作同様ロシア民話を取り上げながらも、舞台をロシア国内ではなく中国とし⁶⁸⁰、更にアポテオーズ⁶⁸¹での直接的な皇帝賛美の場面を排除している。そのためこの作品は、プティパの第3群に近い筋展開となったが、おとぎ話由来のシンプルなナラティブであることと、初演当時のロシア外交上では対中国戦略はいまだ重要課題ではなかったため、結果的には単なるシノワズリを描いたエキゾティックな作品として観客からは受け止められた。

貴族と保守派知識人の関心を掻き立て支持を得るため、サン＝レオンは、童話という寓意的ナラティブの形を取りながらも、神格化された皇帝像と理想化された国内統治を舞台上で直接描いた。一方、プティパは、ツァーリズム外交の関心対象地域を題材の地理設定として取り上げ、舞台美術やダンス・キャラクターを通して描かれる現地の風物によって観客の心の中にその地域への興味と憧憬を掻き立てて、未来のロシア帝国領土のあるべき姿を暗示するという間接的な手法を採用した。皇帝の国内統治を直接賛美したサン＝レオン作品と、地理設定や筋立てでロシア帝国外交の方向性への賛同を間接的に表現したプティパ作品は、同じようにツァーリズム体制に肯定的であっても、視線のベクトルも描き方の手法も正反対となっている。プティパ作品には、《せむしの小馬》や《金の魚》のようにロシア皇帝が直接登場することはなく、表面上は七月王政期オペラ座バレエ作品に顕著だったエキゾティックな題材選定をそのまま踏襲しているだけに見える。このため、彼

⁶⁷⁹ アレクサンドル2世は近代化のために、農奴解放令や検閲の緩和、教育改革などの施策を打ち出しているが、1863～64年のポーランドの反乱、1866年の皇帝暗殺未遂事件（カラコーゾフ事件）をきっかけに思想面とポーランド・リトアニア・ベラルーシ・ウクライナの統治に関しては、反動的な方向へと方針転換する。

⁶⁸⁰ 清がアヘン戦争（1840～42）、アロー戦争（1856～60）で弱体化したことで、19世紀半ば以降のロシアは南下政策の矛先を極東方面にも向けるようになる。《百合》が創作された時期のロシアは、アイグン条約（1858）年と露清北京条約（1860）を結んで沿海州を獲得し、ウラジオストクの建設を開始している。しかし南下政策の主要対象地域は、黒海方面と西アジア、中央アジア方面であった。

⁶⁸¹ アポテオーズ *apothéose* は、歴史や神学の用語として用いられてきた言葉であったが、芸術用語としては、称揚・礼賛・賛美の意味を含む場面やモチーフなどに付与されることが多い。なお、語源であるギリシャ語「アポテオシス」 *apotheosis* には「神格化」「神化」という意味があるが、「キリスト教ではない、異教の神となる場合」に用いられる語である。

の作品は《せむしの小馬》や《金の魚》がリベラルなラズノチンツィ層から受けたような手厳しい批判⁶⁸²に晒されることはほとんどなかった⁶⁸³。

2-2-5. 第二メートル・ド・バレエ時代のプティパの振付創作の傾向

スロフシチコワの影響

既に述べたように、1853年から1866年までのプティパの創作は、全て妻スロフシチコワを主演としている。スロフシチコワの美質を活かす創作を心がけた結果、プティパの作風は、ムラヴィヨーワを主要作品に起用していたサン＝レオンと、対照的な特徴を備えることになった。この時期のプティパの作風は、彼の内面の創作衝動の純然たる発露というよりも、妻スロフシチコワと上司サン＝レオンへの対応を通じて受動的に形成された要素を多分に含んでいると言える。

スロフシチコワとの別離によって、プティパは新作に必ず彼女を主演起用するという暗黙の約束から解放され、創作上の自由度が増すことになった。作品への観客の反応も、プティピスト／ムラヴィストというそれぞれの花形舞姫への応援を前提とした視座からではなく、より純粋に作品そのもの、プティパの振付・演出そのものに対する評価を得られるようになっていった。

演技力と美しい容姿とポージングで人気を博していたものの舞踊力は脆弱だったスロフシチコワのため、演劇的な表現を必要とする内容の台本を選定し、難易度の高いダンス・クラシックは他のダンサーに委ね、筋立て上不自然でなければ民族舞踊で彼女の見せ場を

⁶⁸² 例えば作家のサルトゥイコフ＝シチェドリシ Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826～89) は、《金の魚》が、バレエと保守主義の結び付きの典型例であるとして厳しい批判を行った上、評の最後には作品を皮肉って創作した彼独自のバレエ台本を掲載している。Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин, “Признаки времени. Проект современного балета (по поводу «Золотой рыбки»),” in *Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в 20 томах, т.7*, Москва: Художественная литература, 1969, pp. 115-131.

⁶⁸³ 但し、詩人ネクラーツフ Николай Алексеевич Некрасов (1821～78) の長編詩『バレエ балет』(1866) には、スロフシチコワが農民の姿に男装して踊ったロシア舞踊トレパックの小品《農民》に対する批判と受け取れる部分がある。1860年代半ばには、アレクサンドル2世の富国強兵政策によって資本家層が成長した反面、農奴解放により自由民となった元・農奴が都市に流入して大資本による工業化を支える労働者となり、貧困化していた。ネクラーツフはバレットマーヌの一人であったとも言われているが、富裕な保守層を前に、こうした農民層の衣装を身につけ彼らの踊る民族舞踊を振り付けた《農民》を踊るスロフシチコワに対し違和感を覚え、詩文の中に彼女の名と《農民》の作品名を挙げて、皮肉を綴っている。

作るなど、振付や構成を工夫する必要もなくなった⁶⁸⁴。作品のヒロイン像も、スロフシチコワの持ち味である華奢さや愛らしさ、優美さに捉われることなく自由に設定できるようになり、主役にダンス・クラシックの見せ場をふんだんに振り付けることが可能になった。これまでの彼の作品のヒロインは愛らしい若い娘ばかりだったが、別離後の《カンダウル王》は、官能的な魅力に富んだ勝気な女性を主役にした作品となっている。

筋表現を重視

この時期のプティパ作品に顕著な特徴としては、筋表現の重視ということが指摘できる。元々プティパは現役ダンサー時代から、ダンス・クラシックの能力に関しては限界があり、民族舞踊とマイムを得意としてきた。更にダンサーとしての身体能力のピークを越えマイム役での起用へと移行していく年齢に、ペローから《女の闘い》のミツィーラス役や《ファウスト》のタイトル・ロールなど、複雑な人物造形と深い内面表現を必要とする役に起用され、マイムの芸幅を一層広げてきた。

スロフシチコワもまた、マイムの表現力、深みのある人物造形など演劇的な才能をペローから認められ《ファウスト》のロシア初演のマルタ役に抜擢されたことが、花形舞姫としての成功へ至る道のスタートとなっている。ペローの退任後も、ペローが帝室劇場初演を手掛けた作品の人気は衰えず《海賊》、《ファウスト》、《カタリナ》、《エオリーヌ》、《オンディーヌ》などが再演演目として毎年のように取り上げられていたが、スロフシチコワはこうした作品での主役を好演することで、ロザティに次ぐ二番目の花形舞姫としての立場を築き上げていった。つまりスロフシチコワの舞踊スタイルは、プティパのこれまでの舞踊キャリアと同じ方向性を有しており、それはペローの作風と好相性だったのである。したがってこのスロフシチコワをミューズとするプティパの作風は必然的に、ペローからの流れの延長となる。プティパ本来の舞踊キャリアに加えて、ミューズであるスロフシチコワの芸風は、ペローとプティパを結び付ける紐帯の役目を果たすことになった。

⁶⁸⁴ ヴァゼムは、スロフシチコワの成功はプティパの妻だったからだと明言している。Vazem, "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 2," in *Dance Research* 4/1 (Spring, 1986): 10. しかし1850年代後半に目を向けると、プティパの振付作品が総局から評価されるよりも先に、スロフシチコワの主役起用の機会が増加していったことがわかる（「2-1-5. ペロー時代からサン＝レオン時代へ」および「2-1-6. プティパ夫妻のオペラ座公演」参照）。ヴァゼムの評価に対しては、ヴァゼムが目にした時期のスロフシチコワは身体能力のピークを過ぎた後の時代であり、プティパは《ファラオの娘》によって成功を取めた後だったということを考慮する必要がある。

プティパのこの時期の創作は、ペロー作品の流れを汲んで、登場人物の感情や内面の葛藤を舞踊で描き出すための支えとなる、しっかりしたナラティブを備えた台本が選ばれており、現世を舞台とする世俗恋愛劇が大半となっている。ヒロイン像は、華奢で愛らしい雰囲気を備えたスロフシチコワの特徴を反映して、高貴さや神秘性よりも、可憐でひたむきな性格の人物造型に設定されている。

現世と幻想世界が絡み合う筋立ての《青いダリヤ》、《ファラオの娘》、《レバノンの美女》の場合でも、筋の足場は基本的には現世に置かれており、夢幻的な場面は、現世に生きる生身の人間が、筋展開上不自然ではない出来事をきっかけに超現実的世界と接触するという形で描かれている。《ファラオの娘》を例に挙げると、政略結婚を逃れて駆け落ちした王女アスピシアは、追手を避けてナイルの川に飛び込んだことにより、ナイルの川底の水の精の王国を訪れることになるが、最終的には水の精になってその場にとどまることを選ばずに、ナイル川の王に懇願して現世に帰してもらっている。川底にいる彼女が、一次的に水の精となっているのか人間のままなのかはどちらとも解釈可能であるが、川底にいる間も地上に残した恋人を案じるアスピシア役の表現には、不安や焦り、離れた恋人への恋情といった人間らしい感情を伝える演技が必要となるため、実質的には地上にいる時と何ら変わっていない人物像となっている。

また、こうした夢幻的場面でヒロインが化身する非現実的な対象も、火地風水の四大元素⁶⁸⁵の精霊として現れるのではなく、例えば《青いダリヤ》のダリヤの花の精や《レバノンの美女》の白鳩など、作品の筋の中にもともと物理的に存在しているものがシンボル化した形で現れる。

こうしたプティパの作風に対し、サン＝レオンの作風は、舞踊美や優れたテクニックを音楽に即した振付によって見せるものであった。ヴァゼムはサン＝レオンの振付を評して、「演劇的な内容は弱めであり、その不足を、アカデミックなバレエ・テクニックに関する独自の知識と優れた音楽性によって組み立てられた、魅力的で多彩なまぎれもないダンス・クラシックの連続で補っていた」と述べている⁶⁸⁶。もともとサン＝レオンとプティパは、ダンサーとして正反対のタイプであったことに加え、この時期、ムラヴィヨーワとスロフシチコワという正反対の才能を持ったダンサーが花形舞姫として並立したこと、二人の舞姫の傾向もサン＝レオンとプティパの資質の違いと平行であったこと、プティパ

⁶⁸⁵ 古代ギリシャ哲学で、世界を構成すると考えられていた四つの元素。

⁶⁸⁶ Vazem, "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 1," in *Dance Research* 3/2 (Summer, 1985): 8.

がスロフシチコワを妻としていたことにより、二人の創作するバレエもまた、片や舞踊美とヴィルトゥオジティに力点、片や筋表現の説得力に力点を置くこととなったのである⁶⁸⁷。

ダンス・クラシックの振付能力

このように 1860 年代前半のプティパとサン＝レオンは対照的な作風を見せるのだが、ナラティヴに重きを置いた振付を苦手としていたサン＝レオンに対し、プティパは舞踊美を見せる振付や、テクニックの見せ場を作ることに長けていた。

舞踊を見せるタイプの振付創作は、大作創作の機会がまだ与えられなかった時期のプティパの場合、ロシア人若手ダンサーを起用したディヴェルティスマンや小規模作品が主だった。《海賊》の帝室劇場初演（1858）時に、ペローから任されてプティパが新たに振り付けた二つのディヴェルティスマン——ムラヴィヨーワのための〈奴隷の踊り〉、およびアンナ・プリクーノワとアモソワ姉妹のためのパ・ド・トロワ〈オダリスクの踊り〉——がその典型例である（「2-1-5. ペロー時代からサン＝レオン時代へ」参照）。こうしたダンス・クラシックだけではなく、《パリの市場》のカンカン風の振付や《青いダリヤ》の終盤のハンガリー舞踊といったダンス・キャラクターによって舞踊の見せ場を作ることも行っている（「2-1-7. 初期プティパの振付創作の傾向」参照）。また、プティパはペローの

⁶⁸⁷ サン＝レオンのダンサーとしての現役時代とは、すなわちペローのロンドン時代であった。ペローからは高い舞踊能力とテクニック、音楽性を評価されて、ダンス・クラシックを担う二枚目男性役として起用されてきた。マイム能力を要する性格俳優的な役柄はペロー自身が演じてきたため、プティパ同様ペローの元で数年間踊っていたとはいうものの、サン＝レオンの場合はペロー作品の劇的な面を自分のこととして体験する機会が希薄であった。これに加えて、サン＝レオンのミューズであったチェリートもまた舞踊能力の高いダンサーであったことから、彼の創作は、筋の内容よりも踊り手にダンス・アカデミックの能力を発揮させ、舞踊美を鑑賞させることに力点が置かれた。サン＝レオンの作風は、娘マリーの高い舞踊力を活かす振付に徹していたフィリッポ・タリオーニの作品と同系統であり、ペロー作品とは正反対だったと言える。ただ 10 年間ペロー作品に馴染み続けてきたペテルブルクの観客の目には、ナラティヴが希薄なサン＝レオン作品は、ともすれば美しいが空疎なものと受け取られた。ダンサーとしての身体能力のピークを過ぎて演技力だけが長所として残っていたロザティには、サン＝レオン作品の良さを引き出すことができなかったが、ロザティにとってもサン＝レオン作品を踊ることは自分の欠点を目立たせる結果になっていた。首席メートル・ド・バレエとして招聘花形舞姫のロザティと組まざるを得なかった 3 年間、サン＝レオンの手掛けた作品の中に決定的な成功作が出なかった理由の一端は、ここにある。これに対しムラヴィヨーワにはリズム感が鋭く（ヴァゼムもスカルコフスキーもこの点を彼女の長所として指摘している。「付録資料集掲載・図表 J」参照）、卓越した楽才を持つサン＝レオンの作風と相性が良かった。もともとサン＝レオン作品は筋よりも舞踊美で観客に訴えかける傾向を有しており、音楽性が高く、舞踊技量の優れたムラヴィヨーワの起用は、彼にとってもプラスに作用した。ロザティが去った後、ムラヴィヨーワを主役起用するようになったサン＝レオンは、水を得た魚のように、ロザティで帝室劇場初演を行い不評だった《セヴィリアの真珠》、《パクレット》をムラヴィヨーワで再演し、彼女のために新作《せむしの小馬》、《フィアメッタ》を創作している。

職務遂行不能期間にフェラリスのためのパ・ド・ドウ《ヴェネツィアの謝肉祭》を振り付け、好評を博している。まだ振付創作の経験が浅いにも関わらず、欧州トップクラスの大物ダンサーに対しても怯まずにその良さを引き出す振付を生み出している点には、舞踊場面の創作能力の高さが見える。

《海賊》に関してプティパは 1863 年にも、帝室劇場初演時にペローが振り付けた〈扇の踊り Pas des éventailles〉の改訂を実施している。この場面は、海賊によってトルコ人から救出された娘たちが、海賊の洞窟で踊るダンスである。ペローはこの踊りを主役メドゥーラと 2 人のソリストと女性群舞に振り付けて好評を博していたが、その後の再演時にはメドゥーラ抜きで踊られるようになっていた。プティパはスロフシチコワが主演した 1863 年に、〈扇の踊り〉を群舞のみにし、その代わりにメドゥーラと男性 1 名（特に役名なし）と女性ソリスト 4 名によるパ・ド・シスを付加して、スロフシチコワとソリスト級ダンサーの見せ場を増やしている。

更に 1868 年にはグランツォーフのために、〈扇のパ〉の大規模化⁶⁸⁸の他、花輪を持たせたコール・ド・バレエの中央で主役に高難度のパを踊らせる〈生ける花園〉の場面を振り付けている⁶⁸⁹。プティパは創作活動初期から小道具を用いた振付を頻繁に創作しているが（「2-1-7. 初期プティパの振付創作の傾向」参照）、《生ける花園》ではコール・ド・バレエに直径 1m ほどの U 字型の大きな花輪を持って踊らせている。《海賊》の変遷を研究したフェドルチェンコの論考によると、この時のグランツォーフは、コール・ド・バレエの中央で、床に置かれた花輪から花輪へとポアントの足さばきで図形パターンを描きながら移動し、女鹿のようなスピードで舞台を走って横切ったかと思うと大きくジャンプして花籠の中にアラベスクで着地した後、ゆっくりとしたピルエットを数回行い、コルヌコピア（果

⁶⁸⁸ 1868 年のグランツォーフのための改訂では、このパ・ド・シスにコール・ド・バレエ 24 名を加え、更に大規模化している。この中のメドゥーラのヴァリエーションに関して、プティパは、踊り手に応じて変更可能なものとしている。例えば 1868 年には 3 人の花形舞姫がメドゥーラを踊ったが、プティパは、グランツォーフのためにはソ・ド・バスク saut de Basque を含むもの、ヴァゼムのためにはポアントでのドゥーブル・ピルエットを含むもの、ドールのためには 9 回の連続回転（トゥール・ピケだと推測される）を含むものを振り付け、差し替えしている。Федорченко, “Балет «Корсар»: эволюция партии Медоры в XIX веке,” in *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой* 33/3 (2016): 96.

⁶⁸⁹ 《海賊》初演の振付を行ったマジリエは 1859 年にオペラ座を引退していたが、1867 年のパリ万国博覧会で《海賊》の上演が決まったため現場に復帰し、改訂を施した。この時付加されたのが、セイド・パシヤのハレムの女性たちによる場面〈花々の踊り Pas des fleurs〉で、マジリエは初演の作曲家アダンの弟子ドリーブ Léo Delibes (1836~91) に作曲を依頼している。ドリーブは数曲の新曲に加えて、サン＝レオンの《泉》のために書いた通称「ナイラ・ワルツ」（ナイラは《泉》の主人公の名）を転用した。この万博の《海賊》を踊ったのがグランツォーフであり、彼女がペテルブルクに持ち帰ったドリーブの楽曲に、プティパが改めて振付を施したのが、〈生ける花園〉の場面である。《海賊》初演の地フランスでは、グランツォーフによるこの公演を最後に、この作品の上演は途切れることになる。しかしロシアではこの先も上演が継続していくことになる。

物と花で満たされた羊の角の飾り、豊穡のシンボル) からブーケを取って投げたという⁶⁹⁰。

この《海賊》改訂に如実に表れているように、プティパは輸入上演や部分改訂に積極的であった。流行作品の輸入上演に長けていた父ジャン＝アントワーヌを身近に見てきたことで、プティパは振付家キャリアのごく初期から、オペラ座のロマンティック・スタイル作品に局所的に手を加え、元の作品の物語や筋は変えずに全体の構成を帝室劇場の観客層の嗜好や時代の流行に適うものになるよう、洗練化・複雑化させることを行っている。

またプティパは、ナラティヴ重視の大規模作品の中に筋を損なわずに舞踊の見せ場を配ることが巧みであり、筋を担う主役舞姫とは別にソリスト級のダンサーがディヴェルティスマンの中でテクニックを披露する構成を好んで用いた。これはプティパのミューズであるスロフシチコワが、ダンス・クラシックをそれほど得意としていなかったことをカバーする工夫を重ねるうちに身に付いたものであろう。年齢的に舞踊キャリア末期のロザティを主役に創作した《ファラオの娘》には、この種の工夫が数多くみられる。この作品は全体的に主役舞姫の踊りの見せ場は少なく、マイム場面が数多く含まれている。第2幕の最後、ナイル川の水底の場面の〈川のグラン・パ Grand pas des fleuves〉と〈パ・ド・ヴィジョン Pas de vision〉では、主役であるアスピシアに対してバレエ・ブランの特徴に合致する振りを与えてはいるものの、その踊りは短く、むしろ各国の川の精のソリストとナイアード（水の精）の女性コール・ド・バレエの踊りのほうが長い⁶⁹¹。アスピシア役の踊りはソロではなく男性ダンサーと組むものになっているが、これは男性と組むことにより主役としての特別な立場を示しつつも、男性のサポートを得られる振付で、ロザティの舞踊力の低下が目立たないように配慮していることが読み取れる⁶⁹²。

このナイルの川底の場面で、プティパは、通常ダンス・クラシック一色の振付となるバレエ・ブラン（「1-4-3. ロマンティック・スタイル作品の振付手法」参照）に各国の民族舞

⁶⁹⁰ Федорченко, “Балет «Корсар»: эволюция партии Медоры в XIX веке,” in *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой* 33/3 (2016): 100.

⁶⁹¹ この分析は、楽譜、および 2000 年にラコット Pierre Lacotte (1932～) が各種資料を基に復元した版の振付に基づいている。Cesare Pigni, *La Fille de Pharaon*, Moscow: A. Gutheil, n.d., Plate A. 4601 G. Ibid, *La Fille Du Pharaon*, Pierre Lacotte (Choreographic revival and staging), Bolshoi Theatre, Moscow, Bel Air Media: BAC401 (Blu-ray Disc), recorded 2003, released 2016.

⁶⁹² この部分は、途中でタオールを案じて自分を地上に帰してくれるようナイル川の精にアスピシアが懇願するマイムのやり取りも設けられており、パ・ダクシオンにもなっている。この場面を見たプレシチエーエフはダンサーの女性らしさを際立たせている点や、振付のオリジナリティを称賛している。Плещеев, *Наши балет*, p. 193.

踊のニュアンスを織り込んだ振付をほどこしていることも注目すべき点である⁶⁹³。また超現実的世界に入り込むのが男性ではなく女性であるという点も、バレエ・ブランとしては珍しい設定になっている。迷い込む側が女性なので、水の精のコール・ド・バレエには彼女と組んで踊るための数名の男性が含まれており、これもバレエ・ブランにはあまり見当たらない人員配置である。

またプティパの振付に関しては、1874年にペテルブルクを訪れ、プティパの《ファラオの娘》や《カンダウル王》、《ドン・キホーテ》、《蝶々 *Le papillon / Бабочка*》(1874)⁶⁹⁴とペローの《エスメラルダ》を観劇した振付家ブルノンヴィルが、第一世代ロマンティック・スタイルを守り続けてきた自分のバレエとの差異に驚いた旨の手記を残している。彼は女性ソリストたちの踊りについて――

[...] the female members, whose gymnastic virtuosity would certainly astonish anyone who did not take into account the simple truth that *Beauty and Grace* are the rarest and most difficult things to achieve in the art of dancing.⁶⁹⁵ (舞踊芸術において最も稀少で達成が困難な「美と優雅」というシンプルな真実を一顧だにしない人間ならば確かに誰でも、その体操的なヴィルトゥオジティに驚愕するだろう)

――と述べている。ブルノンヴィルは、優美さを重視するフランス派のヴェストリスの門下である。彼が皮肉を込めて「体操的なヴィルトゥオジティ」と呼んだプティパの振付⁶⁹⁶には、伝統的なフランス派のスタイルの中には見当たらない、ヴィルトゥオジティを誇示する高難度のバが含まれていたことがわかる。《カンダウル王》と《ファラオの娘》はそれぞれイタリア派（「2-2-4. 1860年代の帝室劇場を取り巻く状況」参照）のドールとロザテ

⁶⁹³ ラコットの復元振付を見ると、いずれのヴァリエーションも楽曲は民族舞踊の舞曲であるが、ポアントによって踊られている。民族舞踊の振付は手振りの一部や、パの一部などにニュアンスとして加えられている。本格的なダンス・キャラクターではなく、あくまでもダンス・クラシックから逸脱しない範囲で、世界各地の川の精たちの地方色を表現している。Cesare Pugni, *La Fille Du Pharaon*, Pierre Lacotte (Choreographic revival and staging), Bolshoi Theatre, Moscow, Bel Air Media: BAC401 (Blu-ray Disc), recorded 2003, released 2016.

⁶⁹⁴ サン＝ジョルジュの台本、ミンクスの音楽による作品。サン＝ジョルジュの台本は、もともとオフエンバックの作曲、マリー・タリオーニの振付による1861年のオペラ座制作作品《蝶々》のためのものであった。プティパはマリー・タリオーニ版とはまた別の版を新たに創作したのである。

⁶⁹⁵ August Bourmonville, *My Theatre Life*, translated by Patricia N. McAndrew (Connecticut: Wesleyan university press, 1979), p. 581.

⁶⁹⁶ ブルノンヴィルはこの感想をプティパとヨハンソンに伝え、プティパは自分も同感だが、観客層や帝室劇場総局の希望に従わねばならないと答えている。Ibid, p. 582.

ィのための作品であるから、イタリア派の特色を取り入れた振付であった可能性が考えられるが、ブルノンヴィルが目にした残りの 2 作のプティパ作品はロシア人ダンサーのためのものであり、《エスメラルダ》はペローの振付作品である⁶⁹⁷。ペローはヴェストリスの愛弟子であるものの、もともとは高度な身体能力を要するダンス・グロテスクの影響を受けて育ったダンサーである上（「1-4-2. ペロー型ロマンティック・スタイルの特徴」参照）、またモスクワ派のレベデワが身につけていた高難度のパを振付に積極的に取り入れることも行っており（「2-1-4. 1850 年代のペローと帝室劇場の変容：クリミア戦争の影響」参照）、この種のヴィルトゥオジティを發揮するパに対して肯定的であったことをうかがわせる振付家である。とすると、プティパの振付に含まれていた高難度のパは、ペローの振付から影響を受けたものであったことも考えられる。

ロマンティック・スタイルの先達の手法の継承

以上のように、プティパの振付には、筋表現と舞踊の見せ場の両方で観客を惹きつけることができるという特徴が備わっている。更にバレエ・ブランや民族舞踊、マイムなどロマンティック・スタイルの振付手法の定式を応用的に活用して独自性を付け加えること⁶⁹⁸や、フランス派メソッドの振付にはない難度の高いパを織り込むことも行っている。

とはいうものの、プティパのディヴェルティスマンには、先達のスタイルを意識的に模倣したと思われる特徴も見受けられる。例えば《ファラオの娘》のナイルの川底の場面では、川に身を投げたヒロインが水の精の王国に迎え入れられる様子をバレエ・ブランで描いているが、その着想は、フィリップ・タリオーニが《ドナウの娘》で用いたのと同じアイデアである。また、コール・ド・バレエ、ソリストの踊り、主役が男性と踊るパ・ド・ドゥといった複数の舞踊の配列の中に、さらにヒロインがナイル川の精に懇願するマイムを織り込むなど、複雑な構成をとるパ・ダクシオンの手法も、ペローが《オンディーヌ》

⁶⁹⁷ プティパが《エスメラルダ》の改訂を行うのは 1886 年であるから、この時点ではまだペローの振付で踊られていたと思われる。

⁶⁹⁸ 例えば《ファラオの娘》の〈ナイルの川底〉の場面はバレエ・ブランであるが、ヒロインが組んで踊る男性が恋人役ではない点や、ソロのヴァリエーションを他ソリストたちに任せている点が、典型例からの応用となっている。スロフシチコワのための《海賊》改訂版の〈小さな海賊〉では、（一言だけではあるが）台詞を声に出すという思い切った振付が施されている。民族舞踊に関しても、《レバノンの美女》でオリエンタル・ダンス各種、《農民》でトレパックを取り上げたように、オペラ座作品には登場しにくい地域の舞踊の採用にも積極的な姿勢を見せている。

のマッテオの夢の場で用いた、ディヴェルティスマン全体を巨大なパ・ダクシオンとして取り扱う手法と共通している。

先輩振付家の長所、特に上述のような構成は、振付キャリアの初期からオリジナル作品を創作している他の振付家には見られない、プティパに特有のものである。確かにフィリップ・タリオーニが《悪魔ロベール》と《ラ・シルフィード》で用いたバレエ・ブランの振付手法については、コラーリやマジリエ、ペロー、サン＝レオンも創作に取り入れている。しかし、夢幻劇よりも世俗劇を好んだコラーリやマジリエの作品では、彼ら独自の特色を形成するほど頻繁にバレエ・ブラン場面が反復されることはなかった。サン＝レオンはコール・ド・バレエの扱いに長けていなかった⁶⁹⁹、バレエ・ブランの中の群舞部分を縮小してソリストによる踊りを増やし、結局はディヴェルティスマンの形へと変えてしまっている⁷⁰⁰。ペローの場合は、文学や美術によって喚起された自身のイメージーションを振付と美術を用いて舞台上に表現することに強いこだわりがあったがゆえに、逆に夢幻的な場面の表現手法としてはバレエ・ブランの形にこだわらず、ある時はバレエ・ブラン、ある時はマイム、ある時は群舞を伴わないソリストのディヴェルティスマンと自在な振付を行っている⁷⁰¹。彼らに比べ、振付活動への意欲を持ちつつもなかなかオリジナル作品の

⁶⁹⁹ サン＝レオンは欧州中の劇場を股にかけて活動しており、舞台の条件と観客層の好みに合わせて作品を最小限の労力で素早く調整するため、作品は主役とソリスト中心に構成されており、コール・ド・バレエには力を入れていなかった、とバフルーシンは述べている。プレシチエーフの評からも、サン＝レオン作品にはソリストの見せ場となるディヴェルティスマンが多いこととコール・ド・バレエが貧弱であることが読み取れる。Бахрушин, *op. cit.*, p. 114. Плещеев, *Наши балет*, pp. 185-214. Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 1,” in *Dance Research* 3/2 (Summer, 1985): 8-14.

⁷⁰⁰ サン＝レオンのディヴェルティスマンは表題を持つものが多い。その中の個々の踊りも、他の振付家が〈Pas de trois〉、〈Pas des odalisques〉、〈Pas de vision〉など役名や場面名、アンサンブルの人数を用いて呼ぶのと異なり、ディヴェルティスマンのタイトルと関連した表題を与えているものが目立つ。マイムの振付に長けていなかったサン＝レオンは、自分の得意な舞踊の見せ場に寓意的・象徴的な意味を持たせることを通じて、彼流の「舞踊によるナラティヴ」を行っていたのである。例えば《 Coppélia》(1870) 第3幕〈鐘の祭り Fête de la cloche〉のディヴェルティスマンは、コール・ド・バレエの踊り〈時のワルツ Valse des heures〉の後、〈曙 L'aurore〉、〈祈り La prière〉、〈仕事 Le travail〉、〈村の婚礼 L'hymen—Noce villageoise〉、〈不和と戦い La discorde et la guerre〉、〈平和 La paix〉、〈祝祭の踊り Danse de fête〉と題されたソリストのヴァリエーションや準ソリスト級のアンサンブルが続く。これは村に時を告げる鐘の祝祭と農民の生活を表している。〈時のワルツ〉はバレエ・ブランの群舞に近いが、以下の曲がソリストの踊りなので、バレエ・ブランは形成されず、ディヴェルティスマンの中の一部という形となっている。また《バクレット》の中の〈農民の祝祭 La fête de la cloche laboureurs〉と題された四季の精のソリストによるディヴェルティスマンについては、プレシチエーフもヴァゼムも寓意的バレエだと指摘している。Плещеев, *Наши балет*, p. 190. Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 1,” in *Dance Research* 3/2 (Summer, 1985): 11-12

⁷⁰¹ ペロー作品の夢幻的場面の振付手法としては、既に述べた《オンディーヌ》のマッテオの夢の場面や《エオリーヌ》の〈ドライアドのグラン・パ Grand pas des dryades〉でバレエ・ブランを用いている他、《ファウスト》第1幕でメフィストフェレスがファウストに3つの幻影を見せる場面ではマイムで、ファウストの求愛にとまどうマルガレーテが見る七つの大罪の幻影の場面ではソリストによるディヴェルティ

創作に至らなかったプティパは、ダンサーとして F. タリオーニやコラーリ、マジリエ、ペローの作品を踊ることと、それらを輸入上演することを通じて、各振付家の手法の長所や共通要素を見つけ出し、自分の糧としていったのだろう。

2-3. 首席メートル・ド・バレエ就任後

2-3-1. 就任後 2 シーズンの新作：自作台本による 3 作品

サン＝レオンの急逝

1870/71 シーズンは、サン＝レオンの急逝の報とともに始まった⁷⁰²。しかしプレシチエーフやスカルコフスキーはサン＝レオンの死に全く言及しておらず⁷⁰³、日ごろから不在がちなサン＝レオンが、観客側にとって、もはやバレエ団を率いる首席メートル・ド・バレエというよりも短期間来露する客演振付家に近い存在となっていたことがうかがえる。劇

スマンを用いている。《アルミード》の〈笑いの噴水〉の場面では、12 人のコール・ド・バレエを従えたソリストのニンフ（スロフシニコワ）が登場するバレエ・ブランの幻想場面の中に、ペローみずからが演じる三枚目の十字軍騎士が登場してコミカルな笑いを誘う演技をするといった振付も行っており、バレエ・ブランという型にとらわれないペローの自在な創造力の発露が見て取れる。

⁷⁰² 享年 49 歳である。フランスは普仏戦争の渦中にあり（1870 年 7 月 19 日開戦）、この日はまさにナポレオン 3 世が 10 万の将兵と共に投稿し、捕虜となった日でもあった。オペラ座はこの日の公演《ウィリアム・テル *Guillaume Tell*》（1829）を最後に閉鎖（正式には 9 月 4 日、すなわちナポレオン 3 世の廃位により臨時政府の成立した日からだが、3 日は公演の予定がない日であったため）となり、再開は 1871 年 7 月 12 日からとなる。ゲストは「フランス・バレエの歴史の上では、この中断は一つの時代の終焉をはっきりと示している。オペラ座はマジリエとサン＝レオンの死、そしてタリオーニの引退によって、現在と過去を結ぶ三本の太い絆を断たれた」と述べている。マジリエの死は 1868 年、マリー・タリオーニは 1847 年にダンサーとして引退したが、1858 年からはオペラ座およびバレエ学校に振付家、指導者として復帰し 1870 年まで務めている。ゲスト『パリ・オペラ座バレエ』、116 頁。Vannina Olivesi, “Between pleasure and censure: Marie Taglioni, choreographer during the Second Empire,” translated by Elizabeth Claire, in *Clio. Women, Gender, History* 46/2 (2017): 42-45.

⁷⁰³ プレシチエーフは、シーズン明けの 9 月の演目がヴァゼムの《せむしの小馬》と《海賊》、ヴェルギナの《ファラオの娘》で、10 月にグランツォークがペテルブルクに戻ってきて以降は《ジゼル》と《百合》が加わったことを書いている。スカルコフスキーは、10 月にグランツォークが戻ってきて 8 か月前と同じく良い踊りを見せたことと、バレエに関して新しいことは特にないと記している。しかし、2 人とも揃って露暦 12 月に起きた劇場での事故——コール・ド・バレエの女性ダンサーにガス灯照明の火が燃え移り死亡した件——については詳細な記述を残しており、この事故がサン＝レオンの死以上のインパクトを劇場関係者と観客の心に与えたことがうかがえる。また、スカルコフスキーは、このシーズンは、有名ソプラノ歌手パッティ Adelina Patti (1843~1919) の来露とオペレッタの流行に押されてバレエは低迷し、唯一成功した演目はプティパの《トリルビィ》であったことを指摘している。Плещеев, *Наши балет*, pp. 215-216. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, pp. 264-265.

場総局も、シーズン開幕前、1870年7月の普仏戦争開戦の時点で、パリにいるサン＝レオンの帰還が遅れることは当然予測の上で新シーズンの計画を立てていたものと思われる。したがって後任のメートル・ド・バレエの人選問題はさておき、新シーズンの公演の遂行にサン＝レオンの死が影響することはなかったと見てよい。

プティパ個人にとっては、自分よりも3歳年若いサン＝レオンの死は、想定外のことであっただろう。1867年春のモスクワ移籍希望の表明以来、プティパがモスクワでキャリアを積む方向で行動してきたのは、スロフシチコワとの距離を置くためだけでなく、サン＝レオンとの棲み分けや、サン＝レオンと帝室劇場の契約が切れた後の首席昇格のための実績づくりのためでもあったが⁷⁰⁴、その日が突如早まったことになる。ただプティパにとっても、普仏戦争開戦の時点でサン＝レオン不在が長期化することは予測できたであろうから、新シーズンの活動が、モスクワよりもペテルブルク中心となる心づもりはあったと思われる。

バレエ団を率いる立場になった最初の2シーズン、プティパは《トリルビィ》、《二つの星》、《ドン・キホーテ》の3作の新作を上演しているが、これらはいずれもプティパ自身が台本を創作した作品であった。そのためサン＝ジョルジュの手を借りた《ファラオの娘》や《カンダウル王》の筋や作劇構成に比べて冗漫でダイナミックな盛り上がりを欠いており、圧倒的な人気を生み出すには至らなかった⁷⁰⁵。しかしプティパみずから筆を取ったこの3作品には、ロマンティック・スタイルの継承、ロシア人ダンサーの起用、舞踊美と作劇構成の良さを両方を備えた作品作りという、彼の創作の基本姿勢がはっきりと表れている。首席メートル・ド・バレエとしての出発点にあたりプティパは、インパクトのある作品で華々しい成功を勝ち取るよりも、自分が台本から創作したこの3作品を通じて、いわば振付家としての所信表明を行うことを選んだかに見える。

《トリルビィ》: F. タリオーニ・スタイルの継承

サン＝レオンの訃報を受け、プティパは第二メートル・ド・バレエの身分のままであったが、1870/71シーズン明けの演目の一つとして挙がっていたペローの《カタリナ》に改訂

⁷⁰⁴ Meisner, *op. cit.*, pp. 127-128.

⁷⁰⁵ 詳しくは次項で言及するが、この時点でプティパの手元にはサン＝ジョルジュの《カマルゴ》の台本も存在していた。Meisner, *op. cit.*, pp.142-143. しかし首席メートル・ド・バレエとしての最初の2シーズン、彼はそれを用いず、敢えて自分の台本作品を上演することを選択しているのである。

を加え、1870年11月13日／露暦1日に上演している。更に1871年1月29日／露暦17日には、ペテルブルク帝室劇場にとっては今シーズンの新作となる《トリルビィ》を上演した。

《トリルビィ》は、プティパにとって、ペテルブルク帝室劇場の実質的な首席メートル・ド・バレエとなってからの初作品である。この重要な機会での上演作品に、彼はマリー・タリオーニの《ラ・シルフィード》と同じ原作から生まれ、登場人物の性別と役割が表裏のようになったこの作品を取り上げた。ここには、ロマンティック・スタイルの伝統を継承しつつも新しい工夫を付け加えていこうとする彼の決意がうかがえる。

《トリルビィ》のモスクワ版については「2-2-3. 二大花形舞姫の常態化と外国人舞姫招聘の再開」で言及したが、プティパはペテルブルクでの上演のため、モスクワ版の2幕構成を3幕7景へと拡大する改訂を施した。これにはモスクワとペテルブルクの上演予算の差も関係していたと思われるが、何よりもまず1861年以降、ペテルブルクのシーズン新作は全て3幕以上の大作だった（「付録資料集掲載・図表 G サン＝レオン来露からアレクサンドル 2 世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ」参照）ことを踏まえてのことと思われる。改訂にあたっては、少年妖精の力で白鳩に化身したヒロインが鳥たちの住む夢の国を旅する場面を増強することにより、台本の構成を変えずに大規模化を達成している⁷⁰⁶。その結果、ペテルブルク版では、モスクワ版よりも更に夢幻的場面の分量が多くなり、豊かな予算を投じた大規模な舞台装置と、バレエ団規模の大きさを反映した大人数の群舞により、スペクタクル性が一層高まることとなった。モスクワ版では原作の小説同様スコットランドを舞台にしていたが、ペテルブルク版ではこれをスイスに変更し⁷⁰⁷、ヒロインの名前もこれに対応して「メアリー」から「ベトリ」に変わっている。

ベトリ役はグランツォーフが踊った。グランツォーフは、エレヴァシオンに優れ、優美で詩情豊かな雰囲気を出すダンサーである（「付録資料集掲載・図表 J 1860～70年代

⁷⁰⁶ ロシアの舞踊学者レオーノワ Марина Константиновна Леонова と振付家ブルラーカ Юрий Петрович Бурлака は、モスクワ版はペテルブルク版の「スケッチ」であったと述べている。Леонова and Бурлака (ed.), *op. cit.*, p. 66.

⁷⁰⁷ スイスへの設定変更の理由は、定かではない。しかしオペラ座や帝室劇場の1871年までの作品で、スコットランドを舞台とする作品は、《ラ・シルフィード》の他にはマジリエの《ラ・ジプシー》のみであるのに対し、スイスを舞台とする作品は《ナタリー》、《夢遊病の女》、《フィアメッタ（ネメア）》とやや数が多い。またスコットランドを舞台とする場合、地理設定を表現するための民族舞踊としてジグやスコティッシュなど民族色の強い舞曲を用いる必要が生じるが、スイスを舞台にすることにより、ティロリエンヌやステイリエンヌなど、広義ではワルツに分類できる舞曲を民族舞踊として用いることができる。これにより、典型的なダンス・キャラクターの割合を減らし、ダンス・クラシックに近い楽曲と振付で地方色を表現することが可能になることも、スイスへの地理設定変更の理由の一つに数えられるのではないだろうか。

の主要な花形舞姫」参照)。主役にマリー・タリオーニと同タイプのダンサーであるグランツォーフを起用したプティパの姿勢からも、プティパが《トリルビィ》の制作にあたって《ラ・シルフィード》を強く意識していたことがうかがえる。プティパは、首席振付家就任にあたり、バレエ・ブランによって夢幻的な超現実世界を描き出すというフィリップ・タリオーニ以来のロマンティック・スタイルの基本形を継承する姿勢を、この作品を通じて表明しようとしたのではないだろうか⁷⁰⁸。

その一方《トリルビィ》の演出には、第二帝政期パリの舞台芸術全般の傾向である高度なスペクタクル性やトラヴェステイの手法が見られる。かつてはオペラ座作品の輸入上演という形でオペラ座型ロマンティック・スタイルをそのまま帝室劇場に持ち込もうとしていたプティパだが、《トリルビィ》では、時代の変化を掬い上げた演出によって、一見しただけでは《ラ・シルフィード》を下敷きにしているとわからないような仕上がりを作り出している。

グランツォーフは、プティパの期待に応える踊りを見せ、公演は成功を収めた⁷⁰⁹。ヴァゼムは《トリルビィ》でのグランツォーフの踊りを回想して、女性ダンサーが羽を付けて踊るダンス・クラシックの中で最も美しい踊りだったと記している⁷¹⁰。そのヴァゼム自身も初演から2か月後のオフシーズン中に《トリルビィ》のベトリ役を踊る機会を与えられている。このときプレシチエーフは、招聘外国人抜きのロシア人ダンサーのみでバレエ団の水準を維持できる未来が近いことを予感し、感激している⁷¹¹。

⁷⁰⁸ プティパはこの翌シーズンにグランツォーフ主演で《トリルビィ》を再演した際、グランツォーフのために《ジゼル》のアダージオとヴァリエーションを挿入している。プレシチエーフは、第2幕からの転用だと述べていることから、現在でも踊られる変ホ長調 Es-dur のヴァリエーションであると考えられる。このヴァリエーションは、グランツォーフのベテルブルク・デビューとなった1866年の《ジゼル》で彼女のために新たに付加されたもので、第1幕の花占いの場面の旋律をワルツにアレンジした楽曲が用いられている。編曲はプーニだと推定されているが、振付がプティパによるものかサン＝レオンによるものかは不明である。Плещеев, *Наши балет*, p. 217. 《ジゼル》は《ラ・シルフィード》と並ぶバレエ・ブランの成功作であり、ロシアではグリジ〜ボグダーノワ〜ムラヴィヨワ〜グランツォーフとダンス・クラシックに優れた優美で端正な踊りのできるダンサーによって踊り継がれてきた作品である。この《ジゼル》のヴァリエーションを、《ラ・シルフィード》と表裏をなす《トリルビィ》に付加したことからも、プティパがこの作品をバレエ・ブランの系譜上に置こうとした意識がうかがえる。

⁷⁰⁹ Плещеев, *Наши балет*, pp. 217-218. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, pp. 264-265.

⁷¹⁰ Vazem, "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 3," in *Dance Research* 5/1 (April 1987): 28.

⁷¹¹ Плещеев, *Наши балет*, p. 217.

二人の若手ロシア人ダンサーによる《二つの星》

この《トリルビィ》のペテルブルク初演から2週間後に、プティパはロシア人若手ダンサー2人を競演させる新作《二つの星》を上演する⁷¹²。このタイトル・ロールに起用されたのがヴァゼムとヴェルギナである。二人は同じ1848年生まれ、舞踊学校では（誕生日の関係で）1学年違いの同門だが、芸風は正反対というライヴァル同士であった（「付録資料集掲載・図表J 1860～70年代の主要な花形舞姫」参照）。

「1幕のアナクレオン風スタイルによるタブロー」との副題が付されたこの作品は、ヴィーナスが示す二つの星のうちより美しい方にアポロンが金のリンゴを与える、という筋立てで、いずれとも優劣がつけ難かったため、リンゴは半分ずつ二つの星たちに与えられるという結末であった。だが筋こそ愛のないものだが、《二つの星》は、招聘舞姫だけでなくロシア人若手も積極的に起用していくというプティパの配役方針を明確に示す公演となった。またこの作品の表題や筋立てからは、プティピスト／ムラヴィスト時代のように演技力か舞踊力かの一方に偏することはせずに、これからは両方を満たす作品を創作し続けていこうとするプティパの姿勢を読み取ることもできる。

首席メートル・ド・バレエ就任

《二つの星》から約ひと月後の1871年3月12日／露暦2月28日、プティパは正式に帝室劇場の首席メートル・ド・バレエに任命される⁷¹³。1853年に本格的に振付創作を始めてから欧州の一流劇場の首席メートル・ド・バレエとなるまで17年余、3月11日／露暦2月27日生まれのプティパはちょうど53歳になったばかりであった。同時代の他の振付家に比べかなり遅い表舞台への登場となった。

なお、舞踊学文献の中にはプティパのメートル・ド・バレエ就任を1869年とするものも

⁷¹² ベネフィス公演での上演で、グランツォーワの《ジゼル》と二本立てであった。

⁷¹³ *Tchaikovsky Research*, s. v. "Marius Petipa," accessed October 20, 2022, http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Marius_Petipa#Bibliography 但し、昇格に伴う昇給の要求は却下され、レジスールとしての手当てが若干加算されるだけとなった。かつ、オフシーズンに彼に保障されていたフランスへの帰省も、今後は中止となった。Yury Slonimsky, "Marius Petipa," translated by Anatole Chujoy, in *Dance Index* (edited by Lincoln Kirstein) 6/5,6 (May-June, 1947): 106.

ある⁷¹⁴が、彼が正式に劇場から任命を受けたのは 1871 年である。サン＝レオンの死により、事実上首席同然の立場となった時期を考慮に入れても、1870 年からとするのが妥当であろう⁷¹⁵。1869 年説が何を根拠としているのかは不明である。

《ドン・キホーテ》に見る民族舞踊と演劇的要素の継承

名実ともにプティパがバレエ団を率いることになった最初のシーズンは、1871 年 8 月 28 日／露暦 16 日の《ドン・キホーテ》のペテルブルク初演で始まった。ペテルブルクのシーズン明けが新作で始まるのはサン＝レオン着任時（1859）の《ジョヴィータ》と、1865 年の《フィアメッタ》以来のことであり⁷¹⁶、プティパの意気込みが感じられる。

昨シーズンの新作《トリルビィ》がバレエ・ブランであったのに対し、今シーズンの《ドン・キホーテ》は多彩なスペイン舞踊を含む作品である。ドン・キホーテ役とサンチヨ・パンサ役には、それぞれストウコルキンとピシヨー Александр Николаевич Пишо（1821～81）⁷¹⁷という名コミック・ダンサーが起用されており、演劇的場面にも重要な意味を持たせた作品であった。スペイン舞踊を得意としていたプティパにとっては、自分の長所のアピールであると共に、民族舞踊や演技力といった、《トリルビィ》では前面に出なかったロマンティック・スタイルの重要要素もないがしろにはしないという創作姿勢の表明だとも考えられる。

プティパは《トリルビィ》同様、《ドン・キホーテ》に対しても、モスクワとペテルブルクの観客層の違いを考慮して、改変を加えている。以下の「論文内掲載・図表 15」は、《ドン・キホーテ》のモスクワ版とペテルブルク版の違いをまとめたものである。

⁷¹⁴ 例えば『オックスフォードバレエダンス事典』のプティパの項には、「1869 年にはサンクトペルブルクの主任バレエ・マスターに任命される」との記載があるが、彼が「任命され」たのは 1871 年 3 月 12 日／露暦 2 月 28 日であり、これは誤りである。クレインおよびマックレル、前掲書、445 頁。

⁷¹⁵ Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том. 1851-1900* (Санкт-Петербург: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015), p. 147.

⁷¹⁶ ペロー時代はシーズン明けの 9～11 月頃に新作を上演することが多かったが、サン＝レオン時代になってからは、秋口に前シーズンの新作の再演とレパートリー化している恒例の作品を上演し、年末年始にそのシーズンの新作上演を行うという流れに変わっている。

⁷¹⁷ 1841 年帝室舞踊学校卒業。ストウコルキンと並んで、マイムが重要な役割を果たす作品で活躍した他、民族舞踊のソリストとしてもしばしば起用されている。

図表 15 《ドン・キホーテ》におけるモスクワ版とペテルブルク版の相違点

Meisner (2018)、Леонова and Бурлака (2018) に基づき高島登美枝が作成

※日付は露暦

		モスクワ 1869.12.14.	サンクト=ペテルブルク 1871.11.09.
規模		4幕8景 (3幕説あり)	5幕11景
配役	ドン・キホーテ	ヴァンネル	ストウコルキン
	キトリ	ソベシチャンスカヤ	ヴェルギナ
	バジル	ソコロフ	イワノフ
	ドゥルシネア	ポリーナ・カルバコワ	ヴェルギナ (一人二役)
特徴		人情ものコメディ バルセロナの庶民をリアルに描く	シリアスなドラマ 華やかさが増す
振付 構成	共通点	群衆場面とソロ場面が交互 主役カップルにもダンス・キャラクター マイムが挟まれたディヴェルティスマン 闘牛士は男装のコール・ド・バレエ	
	相違点	ドラマ性重視	華麗なスペクタクル性重視
		マイムが多い	群舞、アンサンブルを増強
		舞踊場面はダンス・キャラクターに比重 厳格なダンス・クラシックの量は少ない 夢の場が短い	ダンス・クラシックの比重を増やす 夢の場を拡大 (コール・ド・バレエ増員) 夢の場に子役群舞 (小キューピッド)
		キトリとドゥルシネアは別キャスト	キトリとドゥルシネアは一人二役
		バジルの狂言自殺はコミカルに描かれる	バジルの狂言自殺はシリアスに描かれる
		結婚式は居酒屋で行われる	結婚式は公爵夫妻の館で行われる ディヴェルティスマンにスピア人の踊りを追加
		ドン・キホーテはコミカルに描かれる	ドン・キホーテは最後に孤独に死ぬ

ペテルブルク版では、予算規模がモスクワより大きかったこともあり、全体が4幕から5幕に拡大され、スペクタクル性を高めた演出が行われた。この改訂手法には、昨シーズンの《トリルビィ》と同じ方向性が見て取れる。更に〈夢の場〉を拡大してダンス・クラシックの量を増やし、モスクワ版では別々のダンサーが踊っていたドゥルシネア姫とキトリをヴェルギナの一人二役としている⁷¹⁸。また観客層が貴族中心であることを考慮して、キトリとバジルの結婚式は、居酒屋ではなく侯爵の館で行われる設定に変更された。

《トリルビィ》にマリー・タリオーニの《ラ・シルフィード》との関連性が見られたように、スペインを舞台とし、さまざまなスペインの民族舞踊が登場する《ドン・キホー

⁷¹⁸ このペテルブルク版は1887年にモスクワで上演されている。なお、現代上演されている《ドン・キホーテ》は1901年にゴールスキーが改訂した、ペテルブルク版を3幕に再構成した版が元になっている。今日の上演版で有名なキトリの〈扇のヴァリエーション〉(第3幕)や、〈夢の場 Le rêve de Don Quichotte〉のキューピッドのヴァリエーションと森の女王のヴァリエーションはゴールスキー版で加えられたものである。〈ファンダンゴ〉は1923年のロプホーフ Фёдор Васильевич Лопухов (1886~1973) の改訂で加えられている。

テ》には、ファニー・エルスラーの代表作《杖をついた悪魔》を彷彿とさせる一面が存在する。モスクワでは《トリルビィ》で主役を務めたカルパコワ Полина Михайловна Карпакова (1845～1920)⁷¹⁹に踊らせたバレエ・ブラン場面の中心的役柄ドゥルシネア姫を、ペテルブルクでは演技力の発揮と民族舞踊の技量を求められるキトリ役と一人二役にした点は、優れた演技力と共にダンス・クラシックとキャラクター両方に卓越した舞踊力を持ち合わせていたエルスラーを連想させる。ペテルブルクで主役に起用されたヴェルギナは、ヴァゼムほどではないにせよ舞踊力もあり演技にも優れたダンサーであったから、プティパは《ドン・キホーテ》が彼女の当たり役となり、エルスラーのようなダンサーへと成長してくれることを期待していたのかもしれない。しかし《ドン・キホーテ》は5幕仕立てという作品自体の長大さが不評で、人気作品とはならなかった⁷²⁰。

2-3-2. 欧州バレエ界における帝室劇場バレエ団の地位の変化

ダンサーの成長を促す配役

プレシチェーフは、プティパがダンサーの資質を活かした振付を考案するのがうまいと指摘している⁷²¹。しかし首席就任後のプティパは、かつてのスロフシチコワ／ムラヴィヨーワ時代とは異なり、各花形舞姫を敢えて彼女らの苦手とする傾向の作品群に起用することも試みている。《ドン・キホーテ》でヴェルギナに、異なる性格の登場人物を一人二役で踊らせたことは前項で述べた通りであるが、ヴェルギナの後継者になるソコロワに対しても、プティパは《せむしの小馬》や《オンディーヌ》などダンス・クラシック中心の役と、《エスメラルダ》や《ファウスト》など演技力の必要な役の両方を踊らせている。ヴェルギナもソコロワも、グランツォーフやヴァゼムと比べたときにダンス・クラシックが見劣りするというだけで、本来、クラシックが踊れないダンサーではなかった。ヴァゼムやグランツォーフと比較された結果、彼女らのダンス・クラシックへの配役機会が減少

⁷¹⁹ ナデージダ・ボグダーノワの母方の従妹である。

⁷²⁰ スカルコフスキーは《ドン・キホーテ》について、長すぎて不評だが、ロシナンテ役の本物のロバの存在（「2-2-4. 1860年代の帝室劇場を取り巻く状況」参照）で観客を沸かせることができたことと記している。Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 256

⁷²¹ Плещеев, *Наши балет*, p. 232.

しないよう、プティパがキャスティングに配慮していたことがうかがえる⁷²²。

グランツォーフの場合、プティパは彼女を《トリルビィ》と同時期に《カタリナ》にも起用している。更に翌シーズンと翌々シーズンにも、彼女の得意な《ジゼル》や彼女のために作られた作品《百合》に加えて、《ファウスト》、《オンディーヌ》、《エスメラルダ》とペローの旧作にも次々と起用している。このペロー作品は高度な演技力を必要とし、エルスラーやスロフシチコワが持ち役にしていたものであった。

プティパは 1872/73 シーズンの新作としてサン＝ジョルジュの台本による《カマルゴ *La Camargo / Камарго*》(1872) を上演しているが、この台本は元々、マイムの得意なスロフシチコワを念頭に 1864 年以前に創作されたものであった⁷²³。プティパはグランツォーフをこの作品の主演に起用し、劇中バレエの場面の〈夏のディヴェルティスマン〉で空気の妖精のパ・ド・ドゥを踊らせた後すぐに〈冬のディヴェルティスマン〉でロシアの民族舞踊を踊るといふ振付をほどこしている。このように演技力や民族舞踊を踊る力の必要な役柄で経験の幅を広げていった結果、グランツォーフは、1872 年の《ファウスト》で、マルガレーテの複雑な心情表現の必要な劇的場面で観客の視線に触れる表現を行ったと評されるに至っている⁷²⁴。

グランツォーフの後継者と目されているヴァゼムに対しても、ピョートル大帝生誕 200 年記念公演 (1872 年 6 月 11 日 / 露暦 5 月 30 日) で《カタリナ》での主演に起用している他、彼女のための新作《盗賊 *Les brigands / Бандиты*》(1875) と《ラ・バヤデール》でも、ダンス・クラシックの見せ場と共に、筋展開上重要な意味を有するマイム場面やオリエンタル舞踊のヴァリエーションを踊らせている。この甲斐あって、デビュー当初は無表情で冷たいと言われていたヴァゼムの踊りが、1870 年代半ばにはマイム場면을称賛されるまでに変わっていった⁷²⁵。

⁷²² ソコロワは容姿の優美さで人気があり、特に軍人のファンが多かったという。Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 2,” in *Dance Research* 4/1 (Spring, 1986): 12-15.

⁷²³ サン＝ジョルジュは、1867 年 11 月 29 日付の手紙でプティパに対し、この台本をグランツォーフのために振り付けるよう提案している。しかしこの時点では、花形舞姫グランツォーフのための新作創作は、首席メートル・ド・バレエであるサン＝レオンの担当する仕事であったため、具体化することはなかった。結局プティパは首席就任後に、サン＝ジョルジュの提案通りグランツォーフに主演させて《カマルゴ》を上演している。プティパ、前掲書、112 頁。Meisner, *op. cit.*, pp.142-143.

⁷²⁴ Плещеев, *Наши балет*, p. 219,

⁷²⁵ プレシチエーフは、1876 年 1 月に踊った《海賊》でのヴァゼムのマイム場面のうまさや称賛している。またヴァゼムは 1876 年 11 月に、ソコロワの代役でオペラ《ポルティチの唾娘》のフェネツラ役を務め、歌手に交じって全幕でマイム表現をするというバレエ作品以上の難役を成功させている。Плещеев, *Наши балет*, p. 231, p. 234. Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 4,” in *Dance Research* 6/2 (Autumn, 1988): 32-33.

サン＝レオンのキャスティング手法との違い

「付録資料集掲載・図表 K 1860～70 年代花形舞姫の主演作品と傾向」は、サン＝レオン時代とプティパ時代の両方にまたがって活躍した花形舞姫が、どの傾向の作品に起用されたかを比較したものである。ダンス・クラシックに優れたグランツォーワやヴァゼムに対し、サン＝レオンは、表現力の必要な作品へのキャスティングを全く行っていなかったことが読み取れる。これに対しプティパは、ヴァゼムやグランツォーワにも演技力を要する役柄をあてがい、ヴェルギナやソコロワに対しては演技力よりもダンス・クラシックの技量で観客の心を掴む必要のある作品に登用することも行っている。

このプティパの配役姿勢からは、舞踊力と共に演技力の両方に支えられた美的かつ豊かな表現が可能なダンサーこそが、エルスラーやグリジのような大型の花形舞姫たり得るのだという彼の信念がうかがえる。舞踊美と演劇性の両方を満たす作品創作を目指すプティパ（「2-3-1. 就任後 2 シーズンの新作：自作台本による 3 作品」参照）にとっては、舞踊と演技、ダンス・クラシックとダンス・キャラクターの全てに卓越したカリスマ的な花形舞姫の存在が不可欠であった。プティピスト／ムラヴィスト時代にプティパとサン＝レオンが行ったようなダンサーと作品特性の組み合わせでは、興行的に失敗するリスクは少ないが、中長期的に見たときにはダンサーの成長可能性を狭め、振付家にとっても自由な創造の制限となる。

また花形舞姫の力が落ちたときに、短期客演の招聘外国人ダンサーの入れ替えでこれをカバーするやり方を繰り返すと、主演起用の機会を外国人に奪われる帝室舞踊学校出身のパレエ団員の中に潜在的な不満を生むことになる。このキャスティング法は、プティピスト／ムラヴィスト時代の後、1860 年代後半にサン＝レオンが多忙ゆえに取ったキャスティング法⁷²⁶であったが、振付家にとって成功作を生み出すことにはなっても、花形舞姫に

⁷²⁶ プティパとサン＝レオンのこのキャスティング方針の違いは、二人の振付家として歩んできた道のりの違いに由来していると考えられる。ダンサーとしても振付家としても才能に恵まれ、若いころから欧州各地のパレエ団で渡り歩いてキャリアを重ねてきたコスモポリタンのサン＝レオンにとっては、行く先々のパレエ団とダンサーの能力に応じた振付と演出によって集客効果を上げることが自分に期待される仕事であり、その責任は契約期間内に限定されていた。これに対してプティパは、ダンサー時代は就職に苦労し、やっと安定雇用を得たパレエ団だけで創作経験を重ねてきた振付家であった。プティパは、作品を創作することと並んで、ダンサーとパレエ団を育てることも、メートル・ド・パレエの職務であるという信念を抱いていたのであろう。それは、モネ劇場を欧州の一流劇場の一つへと育てた父ジャン＝アントワー

とってもバレエ団にとっても長期的にはプラスにはならないやり方であった。プティパはこうした 1860 年代の経験から、興行的に失敗するリスクを背負っても、ダンサーの可能性を広げるキャスティングの重要性を悟ったのではないだろうか。

花形舞姫や、未来の花形舞姫候補のソリスト級ダンサーの能力伸長は、バレエ団の層の厚さを生む。群舞からソリスト、花形舞姫に至る団のヒエラルキー構造の強化は、作品の振付における群舞から主役までの踊りの多様性と重層化によってディヴェルティスマンやパ・ダクシオンの規模拡大とスペクタクル性の高い演出を可能にする。帝室劇場の観客が好む大規模作品では、ミューズとなる花形舞姫個人の能力のみに依拠した創作よりも、バレエ団全体の水準の高さに支えられた創作であることが必要である。プティパのキャスティングからは、彼が帝室劇場バレエ団全体の水準向上を意識していたことがうかがえる。彼はこのために舞踊学校の教育体制の充実にも目配りを怠らなかったのだが、これについては第 3 章で詳しく取り上げる。

帝室劇場とオペラ座の逆転現象

グランツォーフの契約が 1873 年で終了した後⁷²⁷、帝室劇場総局は外国人花形舞姫を招かなかった。プティパの兄リュシアンは 1868 年でオペラ座を退職していたため、プティパとオペラ座の太いコネクションが既に途切れていたことも理由の一つではあるが、それ以上に、パリとペテルブルクの舞踊水準は、普仏戦争以降、すっかり逆転した。

帝室舞踊学校出身ダンサーには、既にグランツォーフの跡を継ぐ力を備えるとバレトマーヌからは目されている⁷²⁸ヴァゼムを筆頭に、舞踊技術の精度ではヴァゼムよりは見劣りするもののダンス・クラシックの能力も十分備え、演技力にも富み、民族舞踊もこなすヴ

ヌや、ロシア人ダンサーを起用の機会を増やすことで 1860 年代以降の帝室劇場発展の基礎を築いたペローの在り方に相通じる姿勢であった。水準の高いバレエ団と、オールラウンドの役柄に対応可能な花形舞姫の存在は、結局のところ振付家の創作の自由度を増すことに繋がる。プティパは、帝室劇場バレエを欧州一に押し上げることで、自分のキャリアをも発展させようとしたのである。

⁷²⁷ グランツォーフの帝室劇場在籍を 1872 年までとしている記録が多いが、彼女の帝室劇場での最後の新作《カマルゴ》の初演は、1872 年 12 月 29 日であること、帝室劇場のシーズン開始が秋であること、在籍中グランツォーフは毎年 10 月から舞台に登場していたことを考え合わせると、1873 年 10 月の《カマルゴ》が最後の公演になったというプレシチエーフの記述に信を置くのが妥当だと考えられる。Плещеев, *Наши балет*, p. 224.

⁷²⁸ 1872 年 6 月 11 日のピョートル大帝生誕 200 周年記念公演での《カタリナ》のタイトル・ロールに対するプリシチエーフの評。Плещеев, *Наши балет*, p. 221.

エルギナやソコロワもいた。彼女らはグランツォーフ在籍期間から、新旧さまざまの演目で主役起用されて実績も十分に積み上げていた。

これに対し、タリオーニ来露以来帝室劇場の花形舞姫の供給源だったオペラ座は、1860年代中盤以降、慢性的な人材不足に見舞われていた⁷²⁹。普仏戦争で閉鎖されていた劇場の再開時（1871）には、フィオクル Eugénie Fiocre（1845～1908）⁷³⁰、ボーグラン Léontine Beaugrand（1842～1925）⁷³¹らフランス人ダンサーが主役を踊り、1872年になってやっとイタリア派のサンガッリ（「付録資料集掲載・図表 A 七月王政期からバレエ・リュス来仏前までのオペラ座制作バレエ作品一覧」参照）を花形舞姫として迎え入れることができたという状態であったから、他劇場にダンサーを「輸出」する余裕はなかった。

一方、オペラ座を始め欧州各地の劇場を席卷していたイタリア派に関しても、1860年代後半から70年代の段階ではまだ、トゥ・シューズの技術革新によって生み出された高難度のパをダンス・アカデミックの体系と整合させて美的に整えるには至っていなかった。この頃のイタリア派のダンサーたちは、舞踊美よりも曲芸的なインパクトによって観客の人気をさらっている状態であった。

プティパは晩年に至るまで、イタリア派のこうしたサーカス的な一面を激しく嫌悪している⁷³²。バレエとは、アクロバティックな技巧を誇示する粗野で下品なダンスではなく、

⁷²⁹ ヴェロン改革によって花形舞姫による集客システムが確立して以来40年間、オペラ座バレエ学校出身のフランス人が花形舞姫となったのは、衣装にガス灯照明の火が引火して焼死したリヴリーEmma Livry（1842～63）のみであった（ソリスト級だが主役起用されているダンサーにはルルーやデュミラートルがいる）。この状況に危機感を抱いたオペラ座首脳陣は、1858年からマリー・タリオーニをバレエ学校の上級クラスの教師に迎えるなどして教育体制の整備を図った。その結果、フランス派のスタイルを身につけた花形舞姫となったのがグランツォーフとボツァッキであるが、二人はフランス人ではない。グランツォーフは帝室劇場だけでなくオペラ座も優れたダンサーとして喝采を浴び、サン＝レオンのオペラ座のための新作《泉》と《コッペリア》で主役を務めることを期待されていたが、両作品とも作品制作の遅れや彼女の体調、帝室劇場との契約期間との関係で実現しなかった。1866年の《泉》の初演はサルヴィオーニが踊った。グランツォーフは翌年にこれを踊っている。《コッペリア》では、体調不良のグランツォーフの代わりが見つからず、サン＝レオンと作曲家のドリーブで主役候補を探して欧州各地を回ることになった。最終的に、グランツォーフの後輩にあたるドミニク夫人の門下生で15歳のボツァッキが選ばれた。ボツァッキはまだデビュー前だったので、グランツォーフを想定して考えられていた振付をサン＝レオンは全て作り直したという。1870年5月の《コッペリア》初演は成功し、ボツァッキはオペラ座の花形舞姫の座に就いたが、直後に普仏戦争が勃発し（1870年7月）、劇場は閉鎖（同年9月）、占領下のパリの窮乏生活の中、ボツァッキは天然痘で死亡する。

⁷³⁰ 1864年から75年までオペラ座の主役級ダンサーを務めた。《コッペリア》初演のフランツ役など男装役が多かった。

⁷³¹ サン＝レオンの《ディアヴォリーナ》、メラントの《グレットナ・グリーン *Gretna-Green*》（1873）、《ファンダンゴ *Le fandango*》（1877）で主役を踊っている。

⁷³² プティパは1896年『ペテルブルク新聞 *Петербургская газета*』のインタビューで、「ジャンプだとか、脚を頭の上にあげるようなばかげたビルエットなんかは、重要ではない。そんなものは芸術ではなくただの悪ふざけだ。イタリア派の連中はバレエを破壊しつつある」と語っている他、1907年のインタビューで

美と調和の上に成り立つ芸術であるという強い信念を、彼は抱いていた⁷³³。そしてオペラ座の水準低下と、イタリア派ダンサーに依存する欧州各地の劇場のありさまを、帝室劇場と比べたとき、彼にはグランツォーワの後任にわざわざ外国人を招聘する必要性が全く見出せなかったのであろう。実際、このプティパの認識を証明するかのようになり、1874年にサント＝ペテルブルクを訪れたオペラ座のメートル・ド・バレエ、メラント Louis Mérante (1828～87) は、帝室舞踊学校の教育水準の高さに感嘆している⁷³⁴。ヴァゼムもまた、1870年代の帝室劇場バレエについて、他の欧州バレエ団とは比べるべくもない水準だと書き残している⁷³⁵。

プティパが首席メートル・ド・バレエの座に就いたとき、ペテルブルク帝室劇場もまた、欧州随一のバレエ団となっていたのである。プティパは、グランツォーワが去った1873年の年末以降、外国人ではなくロシア人花形舞姫を起用しながら、みずからの美的・芸術的信念に合う作品を次々と創作していくことになる。

2-3-3. 実験的な作品群

首席就任後の創作量の変化

首席就任後のプティパは、次席時代にはほとんど担当しなかった⁷³⁶オペラのディヴェル

もイタリア派への批判を口にしていく。プティパ、前掲書、120頁、126頁。しかし、メラントと同時期にペテルブルクを訪れたブルノンヴィルからは、ペローやプティパの作品には、フランス派とその影響の色濃いデンマーク派（ブルノンヴィル派）のスタイルにはない、派手なヴィルトゥオジティが見られたことも指摘されている（「2-2-5. 第二メートル・ド・バレエ時代のプティパの振付創作の傾向」参照）。これらを考え合わせると、1860～70年代のプティパは、第一次イタリア派のサーカス的なテクニックの誇示は嫌っていたものの、ペローやモスクワ派の影響もあり、ヴェストリスが教えていた純然たるフランス派のスタイルよりはヴィルトゥオゾなパを含む振付を行っていたのではないかと推測される。

⁷³³ プティパ、前掲書、120～121頁、125頁。

⁷³⁴ Плещеев, *Наши балеты*, p. 229. なおオペラ座バレエ凋落の原因は、このペテルブルク訪問でメラントも感じた教育体制の弱さに加えて、男性ダンサーの不在、強力な振付家の不在、1873年の劇場火災による衣装や舞台美術の焼失、民営であるがゆえに常に集客を意識せざるを得ない経営体制、オペレッタをはじめとする軽い題材を扱う大衆音楽劇との人気競合など、さまざまな要因が重なった結果である。

⁷³⁵ Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 3,” in *Dance Research* 5/1 (April 1987): 31.

⁷³⁶ サン＝レオン時代にプティパが担当したオペラの振付は、1868年4月にマリインスキー劇場で上演されたグルック Christoph Willibald (von) Gluck (1714～87) 作曲《オルフェウスとエウリディーチェ *Orfeo ed Euridice*》(1762)のみである。この上演はベルリオーズ改訂版(1859)によるもので、ロシア人歌手による公演であった。なお、ベルリオーズ版のロシア初演は、この前年にミハイロフスキー劇場で行われていた。首席就任後のプティパが振付を担当したオペラ公演は、ほとんどがロシア初演のものであった。

ティスマンの創作も担うようになる。これに加えて、この時点までレパートリーとして生き残ってきたペローやサン＝レオンの初期作品の改訂に携わることも増加している。

その結果、1870年代のプティパの新作創作は、大作を年1作発表するのが平均的ペースとなり、小品の創作は減少する傾向が見られる（「付録資料集掲載・図表 G サン＝レオン 来露からアレクサンドル2世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ」参照）。14作の新作バレエのうち、1幕ものは3作のみであるのに対し、3幕以上の大作が10作、そのうち4幕以上の超大作が6作を占めている。これは、予算やスケジュールの関係で小品創作を余儀なくされていた次席時代と違い、首席就任で大作創作のチャンスを手に入れたということでもあり、首席となった以上1シーズン1作はある程度の規模の新作を発表することを劇場側からも観客側からも期待されていたということでもある。だが、4幕以上の作品が全体の半数近くを占めているということは、立場上の要請だけではなく、プティパ本人にも筋立ての複雑な長編を好む傾向があったということが読み取れる。

「論文内掲載・図表 16」には、首席メートル・ド・バレエ就任後アレクサンドル2世崩御までの期間のプティパの新作の傾向分類を掲げた。古典作品を題材とする第2群が1/3近くを占める点は、次席時代（「図表 14 1860年代のプティパとサン＝レオンの作品の傾向」参照）と同じである。第2群はペテルブルクの観客層の嗜好への配慮が背景にあることは既に述べた通りである。しかし首席の座に就いたことで、プティパは一部の古典題材作品に対し、敢えて実験的な振付演出を試みることも行っている。

図表 16 1870～81年のプティパ作品の傾向

各種資料を基に高島登美枝が作成

※★は台本作家関与のある作品

※Div.=ディヴェルティスマンの略号

※年号はペテルブルク帝室劇場初演年

傾向		作品
【第1群】 世俗的な恋愛題材	小品	フリサク (1879) 1幕★ ※ジャン＝アントワヌ・プティパの旧作を改訂
	長編	トリルビイ (1871) 3幕 カマルゴ (1872) 3幕★※史上の人物を扱っているが内容は恋愛劇 蝶々 (1874) 4幕★ ※M.タリオール振付を改訂、楽曲も変更。カフカスが舞台 ゾライヤ (1881) 5幕★
【第2群】 神話・古典文学題材	小品	二つの星 (1871) 1幕 ※ギリシャ神話より 真夏の夜の夢 (1876) 1幕 ※シェイクスピア戯曲より

	長編	ドン・キホーテ (1871) 5幕 ※セルバンテス『ドン・キホーテ』より 盗賊 (1875) 2幕 ※セルバンテス『ジプシー娘 La gitaniilla』(1613)より ペレウスの冒険 (1876) 3幕 ※ギリシャ神話より
【第3群】 歴史・政治・時事的題材		ラ・バヤデーレ (1877) 4幕★※中央アジア方面南下政策対象地域 ロクサーナ (1878) 4幕★※露土戦争 ムラーダ (1879) 4幕★※パン＝スラヴ主義
【第4群】 童話的な題材		雪娘 (1879) 3幕 ※ノルウェーの民話より 北極海探検航行成功とも関連

写実的バレエ《盗賊》

実験的な作品の一例が《盗賊》である。この話はロマの民に誘拐された幼い伯爵令嬢が10年後に家族の元に戻り、幸福な結婚をするというもので、《パキータ》と似た筋であるが、セルバンテスの小説を下敷きにしている点で、第2群に分類できる。

しかしスカルコフスキーは、プティパがこの作品で夢幻的な要素を排して現実世界を描写するバレエを創作しようと試みたのだと述べている⁷³⁷。そして夢幻場面の欠如を補うかのように、終幕の結婚式場面には〈五大陸の寓意 Аллегория пяти частей света〉と題した抽象性の高いディヴェルティスマンを配置している。しかし、このディヴェルティスマンは、それまでの筋展開との意味の関連も希薄な上、時間的にも長大で、それまでの作劇構成上のバランスを著しく欠いていた⁷³⁸。高難度のヴァリエーション⁷³⁹を見事にこなした主演ヴァゼムの評判は高かったものの、〈五大陸の寓意〉での多様なダンス・キャラクターの

⁷³⁷ Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, pp. 271-272.

⁷³⁸ このディヴェルティスマンは200名を超える各国の衣装のダンサーたちが、異なる色の電気照明に照らされて行列を成して入場することから始まった。次にソリスト級ダンサーによる、花をテーマにした凝った振付と、コール・ド・バレエによる、トンガ王国やアフリカの部族、インドの舞姫の踊りといった民族舞踊が続いた。そして再度花のテーマに戻り、ヴァゼムが〈花の女王の踊り Танец царисты цветов〉と題された叙情的なダンス・クラシックのソロを、名ヴァイオリニスト、アウアー Leopold Auer (1845～1930)のヴァイオリン独奏に乗せて踊った。ラディーナとゲルトに先導されたコール・ド・バレエによるインカ帝国の戦士の踊りがこれに続き、最後は再びヴァゼムによる〈ヨーロッパ・コスモポリタン Европ Космополитанка〉と題したカチュチャ (スペイン舞踊)、カンカン (フランスの世俗ダンス)、ワルツ (ドイツ起源の社交ダンス)、ジグ (イギリス舞踊)、カマリンスカヤ (ロシア舞踊) から成るダンス・キャラクターのメドレーで締めくくられた。Meisner, *op. cit.*, pp. 147-148. Vazem, "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 4," in *Dance Research* 6/2 (Autumn, 1988): 31.

⁷³⁹ スカルコフスキーは、グラン・パ・ダクシオンでのヴァゼムの踊りのテクニックは離れ業だったと称賛している。 Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 272.

連続が冗漫で雑多に見えた点も不評で、客足は伸びなかった⁷⁴⁰。

ダンス・キャラクターを排除した《ペレウスの冒険》

《盗賊》と並んで、《ペレウスの冒険 *Les aventures de Pélée et Thétis / Приключения Пелея*》(1876) も実験的な作品であった。この作品も《盗賊》同様古典から題材が取られているが、長編(3幕)である点は、次席時代の第2群作品とは異なる特徴となっている。さらにこの作品は、ダンス・キャラクターを排し、全てダンス・クラシックとマイムのみで振り付けられている。しかも、本来ならば優れたダンス・クラシックの能力を持つヴァゼムを起用するのがふさわしいこの作品で、プティパはソコロワを主演に選んでおり、この点にもプティパの挑戦的な姿勢がうかがえる。

元来、ダンス・キャラクターの得意なプティパが、敢えてこれを排除した理由についてスカルコフスキーは、ダンス・キャラクターが多用される風潮を好ましく思わない観客層に配慮したためだと述べている⁷⁴¹。前作《盗賊》でプティパは、ダンス・キャラクターのメドレーを主演ヴァゼムに踊らせた⁷⁴²が、これに対しては賛否が分かれた。プレシチェーエフは好意的な姿勢を見せているが、スカルコフスキーは「フランスのカフェ・コンサールのショーの演目のような雑多な混合だ」と辛口の批評を下している。ヴァゼム自身も、古いロシア舞踊であるカムリンスカヤへのアンコールには応じたがフレンチ・カンカンへのアンコールは無視している。彼女は、観客の中には確かにこうした雑多な民族舞

⁷⁴⁰ スカルコフスキーによると、劇場は満席にはならなかったという。彼は、プティパが現実生活に根差した写実的な作品を創ろうとしたこと、しかし舞踊場面にはファンタジーの要素が重要であることを述べ、こうしたリアリズムは流行であるが自分は賛成できないという趣旨の見解を書き残している。Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 271-272.

⁷⁴¹ Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, pp. 272-273. スカルコフスキーは《ペレウスの冒険》を「クラシズム」を備えた作品と評価しているが、これについて「カトコフ氏のクラシズム」と混同されるべきではないと断りを入れている。スカルコフスキーが引き合いに出した「カトコフ氏」とは、アレクサンドル 2 世治下の教育改革に携わったミハイル・カトコフ Михайл Никифорович Катков (1818~87) を指すと思われる。カトコフは、初等から中等、高等教育までの学制を整備し、ラテン語・ギリシャ語を中心とした人文系の基礎教養を重視する方針を打ち出した人物である。これと《盗賊》に対するスカルコフスキーの評価を考え合わせると、スカルコフスキーが、《ペレウスの冒険》の中に見出した「プティパのクラシズム」とは、古典文学を題材とする作品という意味ではなく、フレンチ・カンカンのような当世風の世俗的舞踊を排した品格あるダンス・クラシックによる振付、あるいはダンス・クラシックによる舞踊場面に筋展開上の必然性を与えることのできる夢幻的場面を備えた筋立てを意味していると考えられる。

⁷⁴² プティパはかつて《パリの市場》のオペラ座上演時にも、ペローがスロフシチコワのために振り付けた〈コスモポリタン〉と題するダンス・キャラクターのメドレーによるヴァリエーションを作品に取り入れている。民族舞踊の名手だった彼にとって、各国の舞踊の特色を次々と切り替えて表現できるヴァリエーションは、魅力的な振付に映っていたものと思われる。

踊のメドレーを好む者がいるが、それこそが観客の芸術的水準の証であり、こうしたジャンルでの踊りでの成功は自分の芸術的尊厳に関わるとまで述べている⁷⁴³。プティパが《ペレウスの冒険》でダンス・キャラクターを排除したのは、スカルコフスキーやヴァゼムのような、ダンス・クラシックの品格こそがバレエ芸術の核心であるという考え方を受けてのことであったと考えられる。《ペレウスの冒険》の公演は、大成功とは言えないまでも、概ね好評であった⁷⁴⁴。

超自然的世界が全く登場しない現実世界を舞台に、多彩なダンス・キャラクターのカタログのようなディヴェルティスマンを含む《盗賊》と、神話の世界を舞台にダンス・クラシックとマイムで構成された《ペレウスの冒険》は、まさに両極端な2作品である。2年連続してこうした対照的な作品を創作したということは、プティパの振付能力のキャパシティの大きさを示すものでもあり、首席メートル・ド・バレエとなったことで創作の自由度が増したことの表れでもある。また、《盗賊》の台本がヴァゼムの夫でバレットマーヌのグリネフ Аполлон Афанасьевич Гринёв (?~1883) の作であること⁷⁴⁵、《ペレウスの冒険》が《盗賊》の作風への反対意見に対応した作品であることから、プティパが親しいバレットマーヌを通じて観客層の嗜好や舞踊観を汲み上げていたことも読み取れる。1870年代帝室劇場では、バレエよりもイタリア・オペラの人気が高く⁷⁴⁶、プティパはこれを挽回するべく、新しい試みを重ねていたこともうかがえる。

⁷⁴³ Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884*, pp. 223-224.

⁷⁴⁴ ヴァゼムはソコロワに関する回想の中で、彼女にとってもプティパにとっても失敗作としてこの作品を上げているが、スカルコフスキーは中程度の成功だとし、プレシチエーエフは好感度を抱いたような書きぶりを見せている。但しスカルコフスキーもプレシチエーエフも、ミンクスの楽曲に関しては批判を加えている。プレシチエーエフは、プティパの群衆の扱いの巧みさとダンサーの個性に合わせた振付のうまさを称賛している。なおスカルコフスキーは舞台装置と衣装にも不満足を覚えているが、舞台美術の儉約は当時の帝室劇場総支配人キスター男爵 Барон Карл Карлович Кистер (1820~93、在職 1875~81) の方針であり、この作品に限らず、《盗賊》以降の 1870年代後半の作品全般的に、舞台美術への低評価の批評が目立つ。Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 2,” in *Dance Research* 4/1 (Spring, 1986): 12, 14-15. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, pp. 272-273. Плещеев, *Наши балет*, p. 232.

⁷⁴⁵ プティパ自伝の付録およびメイスナーによる作品目録では共に《盗賊》の台本はプティパが創作したことになっているが、フデコフはヴァゼムの夫であるグリネフの手になると著書『バレエの歴史』の中で指摘している。グリネフはジャーナリストであり、バレットマーヌであった。ワイリーによると、当時のロシアのバレエ台本では台本作者の名前の不掲載がしばしばあり、例えば《ラ・バヤデール》でも台本に執筆者フデコフの名は書かれていない。《盗賊》もこの《ラ・バヤデール》と同様のケースだと考えられる。プティパ、前掲書、201頁。Meisner, *op. cit.*, p. 306. Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, pp. 18-19. Худеков, *История танцев, Часть 4*, p. 106.

⁷⁴⁶ ヴァゼムは、当時ペテルブルクで最も流行していたのはイタリア・オペラであったが、ベネフィスの折にはバレエにも大勢の観客が足を運んだと述べている。Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 3,” in *Dance Research* 5/1 (April 1987): 31.

題材の複雑化

首席就任後の作品を次席時代と比べると、「論文内掲載・図表 16 1870～81年のプティパ作品の傾向」で言うところの第1群から第4群の分類をまたぐ筋立てが増加していることが目に付く。例えば《カマルゴ》は、フランス史の実在の人物が登場し⁷⁴⁷、予算をふんだんにつぎ込んだ豪華な舞台美術でロココ時代を再現した⁷⁴⁸点で、歴史劇としての要素も備えてはいる。しかしヴェストリス役を男装した女性ダンサー（トラヴェスティ）が踊る設定にした点や、恋愛関係のもつれを経てハッピーエンドになるという筋展開では世俗恋愛劇に属するとみることができると、図表 16 では第3群ではなく第1群に分類した。

《蝶々》（プティパ改訂版 1874）の台本は、もともとマリー・タリオーニ振付のオペラ座制作作品のために創作されたものであり、舞台設定はエキゾチックで幻想的だが、作品中で展開される筋立ては、総督の甥である王子の愛を意地悪な老妖精と若く美しい蝶の精が争うという世俗恋愛劇である。プティパは第3幕に喜劇的場面⁷⁴⁹を付加して、作品に更なる軽さを与えている。しかしこの作品の舞台は、南下政策によって1864年にロシア帝国領となった北カフカス地方のチェルケスであり、ペテルブルクの観客にとってこの地理設定は、単なる異国趣味という以上の政治的な出来事を思い起こさせる性質を併せ持っていた⁷⁵⁰。プティパはチェルケスの乙女の踊りやペルシャの踊り、マラバール地方（南インド）の踊りを挿入して、この点も強調している。

《雪娘 *La fille des neiges / Дочь снегов*》（1879）は、ノルウェーの民話を土台としている

⁷⁴⁷ 18世紀に実在したオペラ座のダンサー、カマルゴとヴェストリス Gaetano Apolline Baldassarre Vestris (1729～1808) やルイ 15世 Louis XV (1710～74、在位 1715～74) が登場するが、物語自体はフィクションである。なお、ガエターノ・ヴェストリスは、ペローやブルノンヴィル、プティパ兄弟がパリで指導を受けたオーギュスト・ヴェストリスの父である。

⁷⁴⁸ アンシャン＝レジーム期の文化風俗は、高位の貴族の青年たちによるフランス古典劇上演の私的サークルが存在するといった現象が示すように、欧化主義のロシア貴族層から特に好まれていた。《カマルゴ》の時代設定には、観客層のこうした嗜好を掬い上げたという一面も備わっている。

⁷⁴⁹ プティパは、マハラジャの宮殿の廷臣たちが孔雀の羽で鼻をくすぐる場面を第3幕に挿入し、観客の笑いを誘っている。《蝶々》に対してはプレシチエーエフもスカルコフスキーも退屈だと述べているが、この場面に関して、スカルコフスキーは好意的な評価を与えている。Meisner, *op. cit.*, p. 178. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 270. Плещеев, *Наши балет*, p. 227.

⁷⁵⁰ ロシア帝国は、北カフカス地方の支配をめぐって1817年から64年までカフカス戦争と呼ばれる争いを、チェチェン人、チェルケス人ら、この地域の諸民族との間で繰り広げてきた。チェルケスは戦争の最終段階までロシア軍への抵抗が続いた土地であり、ロシア支配完成後の数年間（おおむね1870年頃まで）には、ロシア人によるチェルケス人の大量虐殺も起こっている。

点では第 4 群に属する作品であるが、ノルデンショルド男爵 Nils Adolf Erik Nordenskiöld (1832~1901) の北極海探検航行成功 (1878~80)⁷⁵¹ という時事的話題に対応した作品でもある。民話・童話由来の題材は、プティパにとって初めての試みであった。サン＝レオンの場合は、ロシア民族主義とツァーリズムの称揚というイデオロギー的な理由から、ロシア民話を積極的に取り入れていたが、プティパの《雪娘》にはこうしたイデオロギー的含意はない⁷⁵²。

2-3-4. ロマンティック・スタイルのロシア化 1：異国趣味の発展

1870 年代プティパ作品における民族舞踊の扱い

プティパ作品に限らず民族舞踊を含むバレエ作品のほとんどは、大なり小なり郷土色や異国趣味を描き出していると言えるが、この時期のプティパの作品のほとんどに多彩な民族舞踊が織り込まれている。これは異国の風物からエキゾティシズムや見知らぬ地への憧れを喚起するというロマンティック・スタイル以来の定式的演出手法を彼が踏襲したことに加え、彼の振付創作の舞台となった帝室劇場が、ロシア帝国の劇場だったということも関係している。広大なユーラシア北部を治めるロシア帝国領や周辺地域には、西欧ではなかなか知ることのできない多彩な民族舞踊が存在しており、これらを作品に取り入れることも容易であった。

また当時の帝室劇場は、クシェシンスキーやラディーナ、マダエワ、ケンメレルら、民族舞踊を得意とするダンサーの人材も豊富だったので、彼ら彼女らの見せ場を作品内に設ける必要もあった。《ドン・キホーテ》と《盗賊》、《ゾライヤ *Zoraïa ou La Maure en Espagne* / *Зорайя, маавританка в Испании*》(1881) は、彼がスペイン時代に得たスペインとイスラム

⁷⁵¹ スウェーデン王立科学アカデミーの会員ノルデンショルドは、ストックホルムから出航してチェリユスキン岬（ユーラシア大陸最北端）を史上初めて船で通過し、ベーリング海へ抜けることに成功している。一人の死者も出さずに北ヨーロッパと東アジアを結ぶ最短航路の開拓に成功したことは、当時の大きな話題となった。帰路は太平洋を南下して 1879 年に横浜に寄港し、京都などを観光した後、長崎から出航、インド洋とスエズ運河経由で帰国している。

⁷⁵² 当時のノルウェー王国はスウェーデン王国との同君連合であり、ロシアとの国境線は安定していた。アレクサンドル 2 世の治世は、外カフカス（現在のアルメニア・アゼルバイジャン・グルジア地域）併合やバルカン問題、中央アジアでの勢力拡大をめぐるトルコ、イギリスと対立関係が続いており、国際的孤立を防ぐためには、プロイセンとフランスとの連携が不可避であった。したがって、プロイセンを刺激する可能性のあるバルト海・スカンジナビア半島方面に対して、ロシアは領土的野心を持たなかった。竹中浩「帝政期におけるロシア・ナショナリズムと同化政策——沿バルト地域のロシア化を手掛かりにして——」『年報政治学』第 45 巻、1994 年、65~66 頁。

系の民族舞踊の知識が活かされた作品である。《ロクサーナ *Roxana, la beauté du Monténégro* / *Роксана, краса Черногории*》(1878) や《ムラーダ *Mlada / Млада*》(1879) にはスラヴ系の舞踊が、《雪娘》にはスカンジナビア舞踊が、《蝶々》や《ラ・バヤデー》にはオリエンタル・ダンスが登場する。ワルツやmazurkaなど社交ダンス化して汎ヨーロッパ的に広まった民族舞踊や、第二帝政期フランスで流行し始めたカンカンも取り上げている。

プティパの場合、振付家としての活動拠点がロシアとなったことにより、扱える民族舞踊の種類が多様化した。それは、彼の作品において、筋の場所設定の選択肢の広がり、ロマンティック・スタイルの一大特徴である異国趣味・地方色の表現の豊かさを生み出すことになった。

プティパ作品とロシア外交

こうした異国趣味が前面に打ち出されているプティパ作品の中には、ロシアの時事・外交問題に関連するものが含まれている。これらは次席時代の《ファラオの娘》、《レバノンの美女》、《カンダウル王》の延長上にある作品だと言える。

題材の複雑化を指摘した際に一部言及したが、外交に関連する作品としては、中東から中央アジア方面の南下政策のターゲット・エリアを舞台にした《蝶々》と《ラ・バヤデー》の他、露土戦争(1877~78)のさなかに、戦争のきっかけとなったモンテネグロにおけるイスラム教徒と現地住民の争いを描いた《ロクサーナ》⁷⁵³、現在の北東ドイツにあたるバルト海沿岸地域のスラヴ系民族ポラブ人⁷⁵⁴の社会を舞台に設定した《ムラーダ》が挙げられる。時事関連作品としては、北極海探検航行成功を反映した《雪娘》が創作されている。

この5作品は、《ファラオの娘》や《カンダウル王》よりも現世と超現実世界の重なる場

⁷⁵³ 露土戦争の背景には、バルカン半島におけるスラヴ系住民とオスマン・トルコの軋轢が存在している。1875年にはヘルツェゴビナで、1876年にはブルガリアで相次いで対オスマンの蜂起が起こった。ブルガリアの蜂起は鎮圧され、4万人余りのブルガリア人がトルコにより虐殺されたが、ヘルツェゴビナは戦いを継続しており、セルビア公国とモンテネグロ公国はこれを支援するため、1876年にオスマン・トルコに宣戦布告を行った。ロシアはスラヴ人保護のためこれに介入し、1877年に露土戦争開戦となった。

⁷⁵⁴ 《ムラーダ》は9~10世紀ごろのスラヴ系民族、ポラブ人の社会を舞台にしている。ポラブ人はその後12~14世紀のドイツの東方植民によってドイツ系住民に同化されている。

面が増加してファンタジー性が一段と高まっているのが特徴となっている⁷⁵⁵。《蝶々》と《ムラーダ》は最初から最後まで現世と超自然的世界が重なり続ける筋、北極海航行中に会った雪娘の魅力から逃れられず死を選ぶ船長の物語《雪娘》と、ハッピーエンド版《ジゼル》とも言える《ロクサーナ》は、作品後半の舞台が超自然的世界に置かれている。《ラ・バヤデール》の場合、筋運びは陰謀詐術の渦巻く政治劇であるが、戦士ソロルの阿片の幻覚の中に横死させた恋人の舞姫ニキヤが現れる〈影の王国〉の場面の幻想性の高さや規模の大きさが、政治劇としての印象を圧倒的に凌駕している。プレシチエーフは、この頃のプティパ作品が現実的な世界を描きながらも詩情豊かな幻想性も備えているとして、「セミファンタジック полуфантастический」と呼ぶべきだと述べている⁷⁵⁶。

ファンタジー性が増した分、1870年代のプティパの時事・外交関連作品は、以前よりもツアーリズムの表現が暗示的になった⁷⁵⁷。夢幻的場面の美しさや、舞台装置による高いスペクタクル性を前面に据えながら、台本の場所設定には南下政策等ロシア帝国の外交・軍事戦略の対象地域を選定することで、観客の心中にその地域にまつわる目下の時事・外交問題の連想の喚起を図るというプティパのツアーリズム称揚の手法は、1870年代に日々激化するロシア国内のイデオロギー対立⁷⁵⁸に直接触れることを回避してバレエをあくまでも芸術の範疇に保ちながらも、観客層の関心を掬い上げるものであった。スカルコフスキーは、「振付家には舞台の視覚面の創造と演出を通じて、ロシア帝国の未来の版図の美しい風物や理想的な風景を観客に見せるという聖なる役割がある」という見解が新聞に掲載されたことを紹介している⁷⁵⁹。プティパの外交関連作品は、まさにこの見解に忠えたものと

⁷⁵⁵ 《ファラオの娘》や《カンダウル王》は、古代世界を舞台にしながらも、作品場面の主要部分は「古代という現世」の中で展開されていき、異世界や超自然的現象の場面の割合はそれほど多くない。これに対し《レバノンの美女》は、異世界場面の割合が多く、1870年代作品に近い構成になっている。

⁷⁵⁶ Плещеев, *Наши балеты*, p. 238.

⁷⁵⁷ 但し《ロクサーナ》の冒頭、モンテネグロ人の美女ロクサーナに言い寄る悪役的なトルコ人のエピソードは、物語全体の流れとはほとんど無関係である。この直接的なナショナリズムの表現は、戦時下の愛国的空気に応じたものであろう。《ロクサーナ》は大成功となり、アレクサンドル 2 世はプティパの仕事を絶賛した。作中のマーチは、ペテルブルクで開かれた傷病兵慰問コンサートでも取り上げられた。Plещеев, *Наши балеты*, pp. 236-237. Robert Ignatius Letellier, *The Ballets of Ludwig Minkus* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008), p. 131.

⁷⁵⁸ アレクサンドル 2 世の改革政策の一環である農奴解放が都市の低賃金労働者を生み出したことを受けて、ラズノチンツィを中心とする知識層の間に民衆救済と帝政打倒を唱えるナロードニキ народники 運動が生まれた。検閲制度の緩和による出版自由化は、その広がりの後押しとなった。1870年代以降、運動は先鋭化していき、テロリズムに訴える方向へと向かっていく。アレクサンドル 2 世の爆殺はその結果である。

⁷⁵⁹ 《雪娘》に対する日刊紙『ノーヴォエ・ヴレーミャ *Новое Время*』の評。執筆者は、この作品のノルウェー民話や民族舞踊が、先ごろ達成された国際的探検家の功績を想起させはするが、《ラ・バヤデール》や《ムラーダ》がそうであったようなロシアの外交戦略のターゲット・エリアの風物を見せる作品ではなかったことに不満を見せている。Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 276.

なっている。

この外交・時事的作品群における「セミファンタジック」な特質は、異国と超自然的世界という場所設定、メロドラマ由来の世俗恋愛劇とフェリ由来の夢幻劇の筋立てというロマンティック・スタイルの二つのプロトタイプを一つの作品の中に融合することで、相反すると考えられていた両者を止揚した形だと言うこともできる。オペラ座作品では、《ジゼル》にこの形を見出すことができるが、プティパの場合は、帝室劇場の観客の嗜好に応じてツアーリズム外交の称揚を作品の中に織り込むことを通じて、よりダイナミックなスケールの筋展開の中で二大プロトタイプの止揚が図られている。

2-3-5. ロマンティック・スタイルのロシア化 2：ロシア人台本作家との協働

プティパと台本作家

ペローやサン＝レオンが基本的には台本を自作するタイプの振付家であったことと比べ、プティパは台本作家との共作が多い振付家であった（「付録資料集掲載・図表 I プティパ、ペロー、サン＝レオンと台本作家の協働」参照）。コラーリやマジリエ作品に台本作家起用のものが多いのは、彼らが台本作家制度を有するオペラ座を拠点にしていたためであるが、プティパの場合そうした制度上の制約があったわけではない。むしろ劇場予算上は台本作家なしの方が望ましい場合もあったはず⁷⁶⁰であるが、彼は生涯にわたって、しばしば台本作家を起用している。プティパは、台本作家の協力のもとに作品創造を行うのを好むタイプの振付家であったと言える。

ペテルブルクの観客はスペクタクル性の高い大掛かりな作品を好む傾向にあり、また劇場自体もそれを可能にする設備とスタッフと予算を有していたため、ペロー以来歴代のメートル・ド・バレエは大規模作品をほぼ 1～2 年に 1 作程度のペースで作り続けてきた。この帝室劇場のための作品のうち台本作家を起用しているものの割合は、ペローもサン＝レ

⁷⁶⁰ ロシアの研究者ニキティナは、『声 *Голос*』紙 1869 年 10 月 19 日（露暦）の記事を基に、プティパとサン＝ジョルジュの協働に関しては、帝室劇場総局が積極的に後押ししていた可能性があることを指摘している。ニキティナはまた《ファラオの娘》の台本に関しても、当初ロシア人台本作家起用の予定が劇場総局の方針でサン＝ジョルジュに変わったことを述べた文献の存在を指摘している。劇場総局の拝歌的傾向が、サン＝ジョルジュ起用に際してはプラスに作用したことがうかがえる。Татьяна Владимировна Никитина, “Мариус Петипа и Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж,” in *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой* 36/5(2019): 44

オンも 2～3 割程度⁷⁶¹であるが、プティパは 6～7 割と非常に多く、特に 3 幕以上の作品での台本作家起用率は非常に高いことがわかる（「付録資料集掲載・図表 I プティパ、ペロー、サン＝レオンと台本作家の協働」参照）。この数字は、プティパが大規模作品における筋や作劇構成の重要性を強く意識していたことをうかがわせるものである。プティパは創作活動の早い時期に、自作台本による《パリの市場》が、台本作家ロルドローの手により洗練度を高められ《正直者たちの市場》へと進化を遂げるという経験をしている。作劇のプロの力を借りることの威力を身を以て体験したことが、その後の創作においても、積極的に台本作家との協働を行う姿勢を生み出すきっかけとなったのだと考えられる。

1860～70 年代にプティパが台本作家を起用した作品は、11 作品である。そのうち 4 作がフランス人台本作家のサン＝ジョルジュ、3 作がバレットマーヌであるフデコフによるもので、残りはパリ公演に向けて《パリの市場》の改訂を依頼したフランス人台本作家ロルドロー、バレットマーヌのラパポルトとグリネフ、帝室劇場総支配人のステファン・ゲデオノフ⁷⁶²のものが各 1 作ずつである。ゲデオノフ台本の作品《ムラーダ》は、劇場総局の企画から生まれた作品なのでこれを別扱いとすると、この時期のプティパの協働者はフランス系劇作家と帝室劇場の知識層バレットマーヌの 2 系統から成り、1875 年のサン＝ジョルジュの死以降にバレットマーヌ作家へと移行している。

プティパの首席就任期に見られたロシア芸術潮流とバレエの再乖離

台本作者がフランス人からロシア人変わったことは、プティパの創作にも帝室劇場バレエにも好結果をもたらした。なぜならば、1869 年の《カンダウル王》以降、1870 年代前

⁷⁶¹ ペローとサン＝レオンの作品のうち、台本作家と協働したもののほとんどはオペラ座、もしくはパリの劇場のための作品である。

⁷⁶² 帝室劇場総支配人ステファン・ゲデオノフは劇作家としての著作を有する人物であったが、1870年にF.タリオーニ作品《影 *L'Ombre / Тень*》(1839)の続編とも言うべきバレエ《ムラーダ》を企画し台本を執筆した。当初セローフ Александр Николаевич Серов (1820～71)作曲、プティパ振付で話が進んでいたが、セローフの死により中断した。ゲデオノフは 1872 年にあらためて台本作家クリロフ Виктор Александрович Крылов (1838～1906、没年は 1908 年説有り)による改訂台本に基づき、バレエ部分をミンクスに、オペラ部分をムソルグスキー Модест Петрович Мусоргский (1839～81)、キューイ Цезарь Антонович Кюи (1835～1918)、リムスキー＝コルサコフ Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844～1908)、ボロディン Александр Порфирьевич Бородин (1833～87)の合作で創作しようと試みたが、5人組の反発に遭い頓挫した。このとき創作されていたバレエ部分を発展させ、バレエ化したのがプティパの《ムラーダ》(1879)である。リムスキー＝コルサコフも同じクリロフの台本を用い、オペラ《ムラーダ》を 1890 年に創作している。

半のペテルブルクのバレエは、新作での大きな成功作を出せずにいたからである。サン＝レオンの《百合》とプティパの《ドン・キホーテ》、《蝶々》は筋の冗漫さや退屈さで不評、《トリルビィ》と《カマルゴ》はグランツォーワの優美さと舞台装置の華やかさで人気は出たものの、踊りは美しく上品だが演技力は弱いグランツォーワの芸風に合わせた筋立ては、観る者の感情に訴えかけるドラマ性に乏しく、主役の人物造型も、愛らしく美しくはあってもバレエ作品のありふれたヒロイン像の域を出ないものであった。

これに対し、同時期のロシア文学では、ドストエフスキー Фёдор Михайлович Достоевский (1821～81) の『白痴 *Идиот*』(1868)、『悪霊 *Бесы*』(1871)、トルストイ Лев Николаевич Толстой (1828～1910) の『戦争と平和 *Война и мир*』(1869) といった文学史に残る傑作が発表されていた。演劇では劇作家オストロフスキー Александр Николаевич Островский (1823～86)⁷⁶³によって市井の人々の暮らしや商人・貴族の腐敗を描く作品が創作され、アレクサンドリンスキー劇場 Александринский театр やマールイ劇場 Малый театр (それぞれペテルブルクとモスクワの帝室劇場演劇部門のための劇場) で盛んに上演されていた⁷⁶⁴。

首席就任当初、オペラ座型ロマンティック・スタイルの基本路線を踏襲しようとした(「2-3-1.就任後 2 シーズンの新作：自作台本による 3 作品」参照) プティパの作品には、こうした同時代の小説や戯曲の世界観に匹敵するだけの深みやインパクトが不足していた。バレエは再び、タリオーニ父子時代のように、文学や演劇とは異なる美学的基準で鑑賞される芸術として人々から見られるようになりつつあった。その上、この時期はちょうどパッティ Adelina Patti (1843～1919) ら西欧の有名オペラ歌手の来露も盛んで、バレエの人気はオペラにも押されていた⁷⁶⁵。

グランツォーワがペテルブルクを去り、サン＝ジョルジュが没した後のプティパは、ヴァゼムの夫でバレットマーズの一人グリネフの台本によるリアリズムを追求した《盗賊》と、古典文学をもとにプティパが台本を創作しダンス・クラシックのみで振り付けた《ペレウ

⁷⁶³ オストロフスキーの戯曲としては因習に押しつぶされる女性の悲劇を描いた『雷雨 *Гроза*』(1859) が有名である。1870 年前後の作品としては、富裕な地主一家を描いた風刺喜劇『森 *Лес*』(1871) や、後にチャイコフスキーやリムスキー＝コルサコフによって取り上げられるおとぎ話的な筋の『雪娘 *Снегурочка*』(1873) が挙げられる。

⁷⁶⁴ 演技のスタイルとしても、この時期には既に俳優シェーブキン Михаил Семёнович Щепкин (1788～1863) によって紋切り型の挙措動作や大げさでわざとらしい動きを避けて迫真性を追求するリアリズム演劇が確立していた。

⁷⁶⁵ スカルコフスキーによると、《蝶々》でヴァゼムが踊ったヴァリエーションの楽曲は、パッティの十八番のワルツの転用であったという。プティパがオペラの人気を気に懸けていたことがうかがえるエピソードである。Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 270

スの冒険》で、帝室劇場の観客層の嗜好を推し量る実験的な創作を行ったが、いずれも決定的な成功作とはならなかった（「2-3-3. 実験的な作品群」参照）。この状態を打開したのが、フデコフの台本による《ラ・バヤデール》であった。

ロシア外交と共に国内の社会問題も反映した《ラ・バヤデール》

インドの神殿巫女（バヤデール）は、女性美とエキゾティシズムを表現するための格好の題材としてバレエや音楽劇でしばしば取り上げられてきたが、この作品の主人公ニキヤは、近代的な自我と意志を持った女性として描かれおり、既存のバヤデール像ともこれまでのプティパ作品に多い愛らしいヒロイン像とも異なる人物像となっている。彼女は大僧正の求愛をはねつけ、恋人の勇者ソロルをめぐるラジャ⁷⁶⁶の娘ガムザッティとの対決では身分差を誇示されても一步も引かず、権力に目がくらんでニキヤを捨てたソロルとガムザッティの婚約式の余興に踊り子として引き出される屈辱に誇り高く耐え見事な踊りを披露するも、ガムザッティが花籠に仕組んだ毒蛇の牙にかかり、解毒剤と引き換えに自分のものになれと迫る大僧正を断固拒絶して死を選ぶ。フデコフの台本は、嫉妬、悲しみ、怒りなどネガティブな感情をもリアルに描き出しており、筋展開と人物造型に説得力が加わっている⁷⁶⁷。ソロルをめぐるニキヤとガムザッティの争いには、権力者であるラジャ、大僧正による陰謀詐術が絡んでおり、《カンダウル王》を彷彿とさせる。ヴェロンの定めた運営方針により、オペラ座では伝統的にオペラ部門で扱う題材だとしてバレエでは避けられてきた（「0-4-1. パリの二流劇場からオペラ座へ」参照）政治の絡んだ恋愛劇になっている。

ニキヤのヒロイン像は、女性の社会進出が進み⁷⁶⁸、女性解放問題の議論が活発であった

⁷⁶⁶ サンスクリット語で貴族または君主の意。

⁷⁶⁷ フデコフ自身は、この作品について後年の著書『バレエの歴史』の中で「幻想的なエレメントによるリアルな筋立て」（реальный сюжет с фантастическим элементом）と記している。Худков, *История танцев, Часть 4*, p. 106.

⁷⁶⁸ 近代ロシアの女子教育の起源はエカチェリーナ 2 世の肝煎りで創設された高級貴族の子女のための初頭および中等女子教育機関スモリーヌイ女学院 Смольный институт благородных девиц（1764 年創設）を起点とする。更にパーヴェル 1 世皇后のマリア・フォードロヴナ Мария Фёдоровна（1759～1828）によって、入学対象者をより低身分の家庭の子女にまで広げた学校が、首都のみならず地方都市にも設立された。更にアレクサンドル 2 世治下の改革的空気の中、女子教育に関しては活発な議論が交わされ、1858 年に身分にかかわらず通学できる女子中等教育機関が設立された。中等教育は 7 年であったが、教師を目指す者のためオプションで 8 年目に教職課程が設置され、1871 年には公務員と教職に女性が就くことが許可されている。橋本伸也「帝政期ロシアにおける女子教育（1764-1914）」『京都府立大学学術報告』第 46 号、1994 年、77～97 頁。

当時のロシアの世相と合致していた。また悲劇の一因に身分差や権力者の陰謀があることも、ツァーリズム批判の議論が活発化していた世論に沿うものであった。プティパがこれまでの作品で取り上げてきた時事問題はロシア外交と関連するものばかりであったが、《ラ・バヤデル》は彼にとって初めてのロシアの国内問題や社会問題を反映させた作品となった。

こうしたナラティヴの新機軸に加えて、作中には以前からプティパが得意としてきた振付演出の見せ場もふんだんに盛り込まれていた。悔恨の念に苛まれるソロルの阿片吸引の幻覚にニキヤが現れる夢想的場面〈影の王国〉のバレエ・ブラン⁷⁶⁹、ニキヤとガムザッティの対決場面とニキヤの亡霊の出現する結婚式場面のマイム、婚約式場面での数々の民族舞踊、最終場面での神殿崩壊の大スペクタクルなどは観客を大いに沸かせた。また、従来通り、エキゾティシズムと絡めながら南下政策のターゲット地域⁷⁷⁰を描いて貴族層の関心を掬い上げる配慮もなされていた。《ラ・バヤデル》はペテルブルク・バレエにおける久々の大成功作となり、オペラに流れていた観客層をバレエに呼び戻すことになった⁷⁷¹。

プティパとフデコフの協働はその後も続く。露土戦争の戦意高揚を図った《ロクサーナ》、身を挺して恋人の命を守ろうとするヒロインを描いた《ゾライヤ》、古代ローマを舞台にヒロインが恋人と引き裂かれヴェスタ女神の巫女になる運命に逆らい最後には恋人の後を追って死を選ぶ筋の《巫女 *La vestale / Весталка*》(1888) と、フデコフは意志の強い女性像を描いた台本を、この後もプティパに提供していくことになる。フランス風の優美で愛らしいヒロイン像の多いプティパ作品の中で、フデコフのヒロインたちはひとときわ強い

⁷⁶⁹ 〈影の王国〉場面は白いチュチュとヴェールをまとった幻影のバヤデルカたちの群舞によって始まる。現代版では薄暗い照明の中 32 人のコール・ド・バレエによって幻影がヒマラヤの山から下りてくる演出で踊られるが、初演は 48 人のコール・ド・バレエが天空の宮殿に一人また一人と姿を現すという演出になっており、照明は現代の演出とは全く異なる、光量 100%であった。

⁷⁷⁰ 中央アジアからインド洋をめざすという形での南下政策は、既に 17 世紀末からその動きが始まっていたが、19 世紀に入ってからは、海上からのインド進出を行っていた英国との間で、「グレート・ゲーム」と呼ばれる覇権争いが激化していた。19 世紀前半の西トルキスタン地域にはブハラ・ハン国、ヒヴァ・ハン国、コーカンド・ハン国という 3 つのウズベク系ハン国が存在したが、アレクサンドル 2 世は 1868 年にブハラ・ハン国を保護国化、1873 年にヒヴァ・ハン国を占領、1876 年にコーカンド・ハン国を滅亡させて、フェルガナ州を設置、この地にロシア覇権を打ち立てた。一方、イギリスは 1858 年にインド帝国を成立させ、《ラ・バヤデル》初演のひと月前の 1877 年 1 月 1 日には、ヴィクトリア女王がインド皇帝即位を宣言している。英領インドとロシア領となった西トルキスタン地域の間にはバラクザイ朝アフガニスタン王国が存在していたが、内紛で国力は弱く、英露両国がアフガニスタンへの影響力を強めるべくさまざまな働きかけを行っていた。翌 1878 年ロシアはカーブル（カブールとも呼ばれる）に在外公館を設置、これに反発した英国も在外公館設置を求めるが、アフガニスタン国王が拒絶したため、イギリス―アフガニスタン間で第二次アフガン戦争が勃発することになる。

⁷⁷¹ Плещеев, *Наши балет*, pp. 233-234. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, pp. 273-275.

存在感を放っている。

「図表 17 1870～81 年のプティパ作品の内容と観客からの人気」からは、《ラ・バヤデール》以降、世俗的題材やハッピーエンドの筋立てが減少しているのが読み取れる。フデコフとの協働を契機に、プティパの作風は、オペラ座風の軽い筋立て中心から、深みのある重厚な作風にも創作の幅を広げていく。

図表 17 1870～81年のプティパ作品の内容と観客からの人気

各種資料を基に高島登美枝が作成

作品名 (年代順)	世俗的 恋愛劇	幸福な 結末	古典 教養	史実	時事 題材	異国 趣味	悲劇 的結末	夢幻 性	人気 ・ 評価	備考
トリルビイ (1871)	○	○						○	○	スイスが舞台。 《ラ・シルフィード》と類似
二つの星 (1871)		○	○						○	ギリシャ神話題材
ドン・キホーテ (1871)	○	○	○			○	○	○	×	主役カップルは結婚、ドン・キホーテは死ぬ
カマルゴ (1872)	○	○		○				○	△	ロココ時代。ルイ 15 世とヴェストリス、カマルゴが登場
蝶々 (1874)		○			○	○		○	×	カフカスが舞台・南下政策と関連
盗賊 (1875)	○	○	○			○			×	ジブシーに誘拐された娘 《パキータ》と類似
ペレウスの冒険 (1876)		○	○						△	ギリシャ神話題材
真夏の夜の夢	○	○	○					○	○	シェイクスピア劇
ラ・バヤデール (1877)					○	○	○	○	○	インドが舞台・南下政策と関連
ロクサーナ (1878)		○		○	○	○		○	○	露土戦争と関連。《ジゼル》と類似。
雪娘 (1879)					○	○	○	○	×	ノルウェー民話。 北極海探検航行成功と関連
フリサク (1879)	○	○							△	筋の詳細不明。コミック・バレエ
ムラーダ (1879)			○	○	○	○	○	○	△	ポラブ人社会が舞台。クレオパトラの 霊が登場
ゾライヤ (1881)		○				○			○	アル＝アンダルスが舞台

2-3-6. 1870年代のプティパの振付創作の傾向

振付家としての原点：オペラ座型ロマンティック・スタイル

振付家プティパのここまでの活動実績を振り返ると、興味深いことに、彼は経歴の節目となる創作で、必ずロマンティック・スタイルのオペラ座制作作品、もしくはそのスタイルを踏襲する作品を世に放っていることが浮かび上がってくる。来露すぐ、ティテュス不在の中、後任のメートル・ド・バレエの座に期待を抱いていた時期に行った《パキータ》、《サタネラ》の輸入上演、職務不能となったペローの代行時の《夢遊病の女》の輸入上演では、直接オペラ座作品を取り上げている。独自作品の創作経験を積んだ後でも、首席就任時の《トリルビィ》と《ドン・キホーテ》では、マリー・タリオーニとファニー・エルスラーの代表作《ラ・シルフィード》と《杖をついた悪魔》を意識した作品を発表している。

また、サン＝レオンと比較される立場にある中、スロフシチコワのオペラ座客演への同道時と、ロザティのための新作大作の創作時という、振付家としてのキャリア進展の大きなチャンスにあたって、プティパはフランス人台本作家の手を借りている。更に《ファラオの娘》の成功後は、サン＝ジョルジュの死まで、彼との協働を繰り返している。この点から見て、プティパは、活動場所こそロシアであっても、オペラ座と同じような傾向の作品を志向して、台本作家制度の下で創作を行っていたオペラ座の振付家たちと同じ方法で創作を行おうとしてきたと言える。プティパのこの姿勢は、「2-1. 《ファラオの娘》に至る以前の振付創作」で言及したように、帝室劇場総局と観客、特に高位の貴族層の中に根付く欧化主義への対応のためであった。プティパは、自分がフランス人であり、兄を通じたオペラ座首脳部との繋がりを有していることを最大限活かそうとしていたのである。

しかしプティパは、欧州バレエ界におけるオペラ座バレエの地位の相対的低下が起り始めた1860年代以降も、依然としてオペラ座志向を持続している。1870年代初頭の首席就任後の初作品という重要なタイミングで、《トリルビィ》、《ドン・キホーテ》、《二つの星》というオペラ座型ロマンティック・スタイルのプロトタイプ、マリー・タリオーニとファニー・エルスラーによって体現された2系統をなぞった作品を発表している。この彼の姿勢は、総局と観客層の欧化主義への配慮以上に、何よりもまず彼本人が、振付家としての基本をオペラ座型ロマンティック・スタイルに置くことを首席就任にあたり明確に表明したかのように見える。

ペローの影響

これに対し10年近くを身近に過ごし、その振付創作の手法をつぶさに目撃してきたペローからの影響は、どちらかという台本の選定・作成段階よりも、パ・ダクシオンを積極的に活用する振付手法や、スペクタクル性の高い演出⁷⁷²、ブルノンヴィルから皮肉を向けられた高難度のパの採用など振付動作の創作面や、大規模作品におけるスペクタクル性の高い演出手法に顕著に表れている。

ただ、次席就任以降のプティパ作品に見られる、ツアーリズム外交に配慮した地理設定は、ペローから学んだ題材選択の方法であると思われる。というのは、プティパが創作の手本とする七月王政期・第二帝政期のオペラ座バレエは、フランスの国策とは無関係に上演作品が決定されていたからである。例えばクリミア戦争時、フランスはトルコ側の連合軍の一員でありながら、オペラ座はトルコのパシャが義賊である海賊によって出し抜かれるという筋の《海賊》を制作して興行的に大成功をおさめている⁷⁷³。上演演目の選定に際して検閲は行われていたものの、演目決定で最も重視されるポイントは集客効果に繋がる娯楽性と芸術性であった。しかし視覚的に美しく、題材としては洒落で、他愛なく楽しめる娯楽性を特徴とするオペラ座作品では、ツアーリズムへの共感という帝室劇場観客層の心中に潜在する嗜好を十分に掬い上げることはできない。

ペローは、民営のハー・マジスティーズ劇場から帝室劇場に移籍したことで検閲問題に煩わされてきたが、クリミア戦争開戦以降は《マルコボンバ》、《アルミード》、《海賊》と、帝政外交に沿った上演作品の選定へと態度を変えている（「2-1-4. 1850年代のペローと帝室劇場の変容：クリミア戦争の影響」参照）。この変化に対する帝室や総局、観客層の反応を目の当たりにし、欧化主義以外にも観客層の琴線に触れるもう一つのポイントがあ

⁷⁷² 例えばヴァゼムは、《雪娘》でプティパが行った冬の情景から夏の情景へと一気に場面転換する演出が、ペローが《アルミード》で行った、砂漠の荒涼たる風景が十字軍兵士の祈りによって一気に緑と水の豊かな肥沃な風景に変わる演出の模倣であると指摘している。Vazem, "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 3," in *Dance Research* 5/1 (April 1987): 30. Guest, *Jules Perrot*, pp.289-290.

⁷⁷³ 当時オペラ座で第一舞踊手となっていたナデージダ・ボグダーノワが1855年秋にパリを発ってロシアに帰国したのは、クリミア戦争によりフランス社会でロシア人への風当たりが厳しくなったためであった。森田、前掲書、70頁。このことが示すように、クリミア戦争時、パリが戦場から遠かったことで、当時のフランス社会やオペラ座観客層、劇場関係者が戦争に無関心であったというわけではない。にもかかわらず《海賊》が空前の人気作となったのは、オペラ座バレエは政治色と無縁というヴェロンの方針（「0-4-1. パリの二流劇場からオペラ座へ」参照）が観客層にも劇場関係者にも暗黙の了解として広く浸透していたからであろう。

ることを、プティパは直感したのではなかろうか。ツアーリズム外交を作品の地理設定に反映させるという後期ペロー作品の手法の模倣は、オペラ座作品ではカバーできない帝室劇場の観客の嗜好に応える効果をもたらしたと言える。

プティパの振付手法に見るバレエ観

「2-2-4. 1860年代の帝室劇場を取り巻く状況」で、帝室劇場の観客層はダンサーに対し「舞踊重視か演技重視か」、「テール・ア・テール型かエレヴァション型か」、「ヴィルトゥオジティの誇示かダンス・アカデミックに忠実か」という観点から評価を行っているということを指摘した。この3つの評価軸に対するプティパの応答から、彼のバレエ観を読み取ることができる。

まず「演技重視か舞踊重視か」という観点だが、プティパの振付手法は、駆け出し時代から一貫して、ダンス・クラシックとダンス・キャラクターを取り交ぜた舞踊場面と、マイムやパ・ダクシオンによる演技力を見せる場面を組み合わせるといふ、オペラ座型およびペロー型のロマンティック・スタイルの手法を踏襲している。彼の創作は、サン＝レオンのように舞踊美とテクニックの披露に偏するわけでもなく、逆にマジリエのように演技力で筋展開の妙を見せることに偏するわけでもなく⁷⁷⁴、両要素を共にバレエの重要な柱として重視する作風となっている。《レバノンの美女》に見られるように演技派ダンサーだったスロフシチコワのための作品ですら、ソリスト級ダンサーによる舞踊美とテクニックの見せ場を設け、作品全体として両要素のバランスを取っている。彼は花形舞姫たちに対しても常に舞踊美と演技力の両方を要求し、時には苦手な傾向の作品に敢えて起用して、芸風を広げることを促すことも行っている（「付録資料集掲載・図表 K 1860～70年代花形舞姫の主役作品と傾向」参照）。

次に「テール・ア・アテール型かエレヴァション型か」という点だが、70年代に限らず、プティパ作品の花形舞姫の大半はテール・ア・テール型である。しかしこれは彼がテール・ア・テールのダンサーを好んで重用したわけではなく、エレヴァション型のダンサー

⁷⁷⁴ 鈴木晶『バレエ誕生』、214頁。サン＝レオン作品が舞踊に偏していることについては、例えば《グライツィエッタ》に対するプレシチエーフの評や、《サルタレロ》に対するスカルコフスキーの評によく表れている。Плещеев, *Наши балет*, p.190. Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 245. マジリエ作品が筋立て重視でダンサーの演劇力を披露するのに適した作品であることは、ゲストが指摘している。ゲスト『パリ・オペラ座バレエ』、95頁。

ーがもともと少数派だった⁷⁷⁵からである。プティパの長い舞踊家人生で接点のあったダンサーを見渡しても、エレヴァシオン型に該当するダンサーはグリジ、フェラリス、グランツォーフ、ゴルシェンコワ Мария Николаевна Горшенкова（1857～1938）⁷⁷⁶、コルナルバ Elena Cornalba / Елена Корнальба（c. 1860～1895?）⁷⁷⁷、パヴロワ Анна Павловна Павлова（1881～1931）⁷⁷⁸と、10年に一人程度の割合でしか出現していない。したがってプティパ作品の多くは、テール・ア・テール型を想定して振り付けられている。しかしこれは、彼がエレヴァシオン型向けの振付を苦手としていたということの意味していない。彼のエレヴァシオン型ダンサーのための創作としては、フェラリスのための《ヴェネツィアの謝肉祭》や、グランツォーフのための《海賊》の〈生ける花園〉の改訂、ゴルシェンコワやコルナルバのために行った《ジゼル》の改訂などが挙げられるが、これらはいずれも現代にも踊り継がれる名作となっている⁷⁷⁹。

最後に「ヴィルトゥオジティの誇示かダンス・アカデミックに忠実か」という観点だが、この点、プティパは晩年に至るまでダンス・アカデミックの体系に則ることで生まれる舞踊美を犠牲にしてまで、観客を驚嘆させるテクニックを披露することに対し、激しい嫌悪を見せている⁷⁸⁰。しかしドールのために振り付けた高難度のパを、後年、ダンス・アカデミックを重視する踊り方のヴァゼムにも実行させたエピソードから、ダンス・アカデミックの体系の範疇で実行されるのであれば、高難度のパを振付の中に採用することを彼が行っていたとわかる。したがってプティパは、高難度のパとダンス・アカデミックに忠実な踊り方は両立可能なものと考えていたことがうかがえる。ただ1870年代の帝室劇場は、73年にグランツォーフの契約更新を打ち切って以後、花形舞姫の招聘を行っておらず、プティパがアカデミズムに忠実かヴィルトゥオジティの誇示を行うかという命題に直

⁷⁷⁵ エレヴァシオン型の踊り手と呼ばれるためには、体重を感じさせない軽やかな踊り方や跳躍での長い滞空時間といったエレヴァシオンのテクニックの習得に加えて、優美な雰囲気と華奢な体格という天性の資質も必要であったため、条件に合うダンサーはなかなか現れにくかった。

⁷⁷⁶ 1876年に帝室舞踊学校を卒業しバレエ団に入団、《ジゼル》でデビュー。翌年、《ラ・バヤデル》初演でガムザッティ役に抜擢されている。

⁷⁷⁷ 1887/88シーズンと88/89シーズンに来露したイタリア人花形舞姫。《巫女》と《タリスマン》は彼女のための新作である。

⁷⁷⁸ 1899年に帝室舞踊学校を卒業しバレエ団に入団。引退間際のプティパのお気に入りダンサーであった（詳細は第3章）。

⁷⁷⁹ 《ヴェネツィアの謝肉祭》は、1866年にレベデワのために《サタネラ》の改訂を行った際に第3幕に挿入された。そのため、現代の上演時には《サタネラ》のパ・ド・ドゥと呼ばれている。ゴルシェンコワのための《ジゼル》改訂は、同時に作品全編にも手を加えており、この時改訂された振付が今日上演されている《ジゼル》の基礎になっている。コルナルバのための改訂では、現在の上演時に第1幕でジゼルが踊るヴァリエーションが付加されている。

⁷⁸⁰ プティパ、前掲書、120頁。

面するのは、第二次イタリア派の来露が始まる 1885 年以降となる（「3-1-4. フセヴォロジスキーによる舞台興行自由化の影響 1：第二次イタリア派来露」および「3-1-6. 1880 年代のプティパの振付創作の傾向」参照）。

登場人物の内面の丁寧な描写によりもたらされるリアリティ

1870 年代前半のオペラ座は、1871 年の普仏戦争の敗戦と、1873 年 10 月の火災による劇場消失に見舞われた。しかもサン＝レオンの急逝、人気と実力で団を牽引する強力な花形舞姫の不在、オペラ座バレエ学校の水準低下、男性舞踊手の不足なども重なり、新作創作の活力が低下した。この 5 年間に創作された新作は、サン＝レオンの跡を継いでメートル・ド・バレエとなったメラントの 1 幕作品《グレットナ・グリーン *Gretna-Green*》(1873) のみであり、帝室劇場での輸入上演にふさわしい大作の人気作品が見当たらない状態となった。

プティパ個人にとっても、1868 年に兄リュシアンがオペラ座のメートル・ド・バレエを退任した⁷⁸¹ことで、この時期はオペラ座中枢部との縁が薄れていた。また《ファラオの娘》以来 10 年以上創作パートナーを組んでいたサン＝ジョルジュとの協働は、1875 年に彼が亡くなったため、1874 年の《蝶々》が最後となった。

プティパとしては、決意と共にオペラ座バレエの伝統の踏襲を打ち出した首席就任とほとんど軌を一にして、フランスやオペラ座との紐帯が緩む状況に見舞われたことになる。プティパが実験的な作品《盗賊》と《ペレウスの冒険》を上演したのは、まさにこの状況を受けてのことであった。「2-3-3. 実験的作品」で述べたように、《盗賊》ではバレエ・ブランを排除、《ペレウスの冒険》ではダンス・キャラクターを排除するという、ロマンティック・スタイルの振付手法の定式を壊す方向での創作が試みられた。だが作品の筋立てや題材に目を移すと、《盗賊》は、ロマ族の娘が実は幼児誘拐された貴族の娘だったため身分差恋愛が幸福な結末になるというロマン主義のメロドラマ風の物語であり、《ペレウスの冒険》は、バレエ・ダクシオン時代に好まれた汎ヨーロッパ的な古典であるギリシ

⁷⁸¹ リュシアンはこの後、1872 年から 1 シーズン、モネ劇場のメートル・ド・バレエに就任し、75 年からはブリュッセルのコンセルヴァトワールの教授に就任している。1878 年に引退し、ヴェルサイユへ転居して老後を過ごしていたが、1882 年、客演振付家としてオペラ座でラロ Victor Antoine Édouard Lalo (1823～92) 作曲のバレエ《ナムナ *Namouna*》を振り付けている。

ヤ神話を下敷きにしている。つまりこの2作は、昔ながらの題材・筋に対し、振付演出面での新しい試みを行ったものなのである。

これに対し《ラ・バヤデール》は、〈影の王国〉のバレエ・ブラン、婚約式の場面のパ・ダクシオン、〈太鼓の踊り〉や〈ニキヤの死のヴァリエーション〉に見られるダンス・キャラクター、ニキヤとガムザッティの対決場面や結婚式でのニキヤの亡霊出現場面での高い演技力を要するマイム場面、最終場面の神殿崩壊のスペクタクルと、オペラ座型とペロー型双方のロマンティック・スタイルの振付演出手法が全て盛り込まれている。インドの巫女舞姫というヒロインの属性も、マリー・タリオーニのためのオペラとバレエのハイブリッド作品《神とバヤデール》で取り上げられており、特に目新しいものではない。しかし台本の内容面では、フデコフの場合、筋を次々と展開させていく中でも、ヒロインの複雑に揺れる内面の葛藤を丁寧に追っていくことを行っており、その結果、ヒロインの人物造型に厚みとリアリティを生みだしている。

筋をダイナミックに展開させることで観客の関心をそらさないように大作を構成する手法は、サン＝ジョルジュと組んだ3作品の台本とも共通している。しかし、《ファラオの娘》や《蝶々》では、ヒロインの心情描写が《ラ・バヤデール》ほど緻密ではなく、障害に負けず男性主人公をひたむきに恋する乙女という、バレエ作品に頻繁に登場する類型的な人物像の域を出ていない。《カンダウル王》はカンダウル王と王妃ニシアと王の部下ギュゲスのいずれも、バレエ作品では珍しい人物設定であるにもかかわらず、彼らの人物像と人間関係、心理描写が薄い。そのためカンダウル王がなぜ愛妻の水浴姿を部下に窃視させたのか、ニシアがなぜギュゲスに王位奪還を促すのかといった、登場人物の行動の理由が不鮮明になっている。これに対し《ラ・バヤデール》では、ヒロインの内面描写を丁寧に行ったことに連動して、ヒロインと相対する側の人物の描写も緻密さを増している。その結果、陰謀によるニキヤ殺害が引き起こされるに至った登場人物それぞれの動機が明確に示され、ダイナミックな筋運びに必然性が生まれている。

人物造型にリアリティを持たせることで、筋展開にも必然性が生まれ説得力が増すという台本の作り方は、リアリズム演劇では当然のこととして行われているものだが、バレエ、特にオペラとの棲み分けの必要から軽みを追求することがよしとされてきたオペラ座作品ではあまり用いられてこなかった。フデコフは、物語の中の人物属性（バヤデール）や人間関係（恋の三角関係や身分差）、場面（祝祭場面、夢想的場面、舞台装置のスペクタクル性が発揮される場面）に関しては、これまでのバレエ作品で用いられた方法を使えるような設定を選びつつ、登場人物の内面描写に力を入れることで、この欠点を克服した

のである。フデコフは更に、ヒロインの死に関して、権力に翻弄され謀殺されるのではなく、最終的には愛と誇りを貫くため大僧正の差し出す解毒剤を拒否してみずからの意志で死を選ぶというエピソードを加えることで、女性の社会進出が進展、身分格差への疑問といった当時のロシア国内の世相を反映させたヒロイン像を打ち出すことにも成功している。

このフデコフの台本の特性のおかげで、プティパにとって《ラ・バヤデー》は、これまでのロマンティック・スタイルにのっとりた振付・演出を変えることなく、新境地の開拓に成功した作品となった。フデコフという新しい創作パートナーを得たことで、プティパは一段と帝室劇場の観客層の嗜好に寄り添った作品を創作することが可能になったのである。

第3章 振付家プティパの後期創作：インペリアル・スタイルの確立

本章では、アレクサンドル3世 Александр III（1845～94、在位 1881～94）即位からプティパの引退までを取り扱う。第2章では振付家としての活動を始めたプティパの歩みについて検討を加え、彼がオペラ座やペローのロマンティック・スタイルを基本として踏襲しつつ、ペテルブルクの劇場組織と観客の嗜好に合わせた工夫を加えてきたことを明らかにした。この1881年時点での彼の作風は、新帝による帝室劇場および舞台芸術の改革によって、軌道修正を迫られることになる。

新帝の肝煎りで帝室劇場総支配人に着任したフセヴォロジスキーは、みずからも書画やフランス演劇など広く芸術をたしなむ文化人であった。フセヴォロジスキーは、プティパがこれまで上司に持ってきた総支配人とは違い、プティパ作品の大半のみずから衣装デザイナーを務め、台本への助言、ときには直接執筆を行い、協働相手となる作曲家を選ぶという形で、プティパの創作に積極的な関与を行った。しかしこの関与は、終始一貫して、バレエの専門家としてのプティパを尊重する姿勢のもとで行われたため、プティパにとってはほとんど制約にはならず、むしろ創作の幅を広げる機会として機能した。プティパが自伝を彼に感謝と共に献呈している⁷⁸²ことが示すように、彼らの関係は極めて良好であった。

フセヴォロジスキーの存在は、プティパの創作を、ロシア帝国の文化政策の中で帝室劇場が果たすことを期待されている役割へと結びつけるものであった。1870年代後半のプティパが到達した「ロシア化したロマンティック・スタイル」は、フセヴォロジスキーの影響によってツァーリズムの国家体制に寄り添う方向で一段とロシア化を強め、後期プティパのスタイルへと発展していく。帝室の庇護による莫大な制作予算を背景にした1890年代プティパ作品の舞台美術の豪華さと観客を圧倒するスペクタクル性、庇護への答礼としての帝政とペテルブルクの文化への賛美・共感の姿勢などは、「帝政化したロマンティック・スタイル」と位置付けることができる。こうした特徴は、この時期のプティパの協働者チャイコフスキーの楽曲と共通している。チャイコフスキーの音楽のこうした特徴につ

⁷⁸² マリウス・プティパ『マリウス・プティパ自伝』(Marius Petipa, *Mémoires*, translated by G. Ackerman and P. Lorrain, Arles, 1990. および Marius Petipa, *Russian ballet master: the memoirs of Marius Petipa*, edited by L. Moore, translated by H. Whittaker, London, 1958) 石井洋二郎訳 東京：新書館、1993年、19頁。

いて、アメリカの音楽学者タラスキン Richard Taruskin は「インペリアル・スタイル」⁷⁸³と呼んでいるが、この呼称は、後期プティパの到達した境地に対する呼び名としてもふさわしいものであろう。

しかし 1890 年代のプティパの作品群に見られるこの「インペリアル・スタイル」は、1900 年以降、世紀末欧州の芸術潮流であるモダニズムからの挑戦を受けることになる。プティパにとって引退直前の最後の数年間は、長い舞踊家人生の歩みを賭けて築き上げてきた自身の芸術の最終到達点に対し、若い世代からの激しい批判に直面するという厳しい試練の期間となった。ロシアのモダニズムは、19 世紀的な伝統に対する尊重か克服かという世代による芸術観の相違に加えて、世紀末に商都モスクワが資本主義の発展を背景に文化拠点としての力を充実させ始めたことによる、首都ペテルブルクとモスクワの、西欧志向か民族主義志向かという文化的嗜好の相違というフェーズも加わっている。この世紀末モスクワに芽生えたロシア民族主義的モダニズム芸術⁷⁸⁴は、西欧的で帝政称揚、ロマンティック・スタイルの伝統を継承したプティパ・スタイルとはいわば正反対の美意識で形成されており、両者は極めて相性が悪かった。フセヴォロジスキーの跡を継いで晩年のプティパの上司となったテリャコフスキー Владимир Аркадьевич Теляковский (1860～1924) は、このモスクワ発の新しい芸術の息吹の熱心な賛同者であったため、舞台美術家にモスクワ・モダニズムの画家を起用することで総支配人の立場からプティパの作風に介入を行った。二人の対立は、バレエ団員や総局内部、観客層をも巻き込んで激化したが、齢 87 歳を越え体力・健康面での限界を迎えたプティパがクリミアでの静養のため首都を去る形で幕が引かれることとなる。

序章でも言及したが（「0-1. プティパの創作をめぐる問題の所在と仮説」参照）、プティパを古典派と位置付ける評価は、このモダニズム芸術の波から生まれたゴールスキー、フ

⁷⁸³ 「インペリアル・スタイル」とは、20 世紀を代表する振付家の一人バランシンが、1981～82 年にアメリカの音楽学者ヴォルコフ Solomon Moiseyevich Volkov の取材に応じてインタビュー形式で語ったチャイコフスキー論の中で示されたチャイコフスキーの音楽観を、タラスキンが端的に総括した言葉である。タラスキンは、帝室劇場から発注で作曲された《眠れる森の美女》と《くるみ割り人形》に特にこの特徴が色濃く見られるとも述べている。Solomon Volkov, *Balanchine's Tchaikovsky: Interviews with Geroge Balanchine*, translated by Antonina Bouis, (New York: Simon & Schuster, 1985), p. 127. バランシン／ヴォルコフ『チャイコフスキー、わが愛』(Solomon Volkov, *Balanchine's Tchaikovsky: Interviews with Geroge Balanchine*, translated by Antonina Bouis, New York: Simon and Schuster, 1985) 斉藤毅訳 東京：新書館、1993 年、61 頁。Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical essay* (New Jersey: Princeton University Press, 1997), p. 278. Idem, *On Russian Music* (California: University of California Press, 2008), p. 130, p. 133.

⁷⁸⁴ 日本の舞踊学研究者、平野恵美子はこれを「ネオ・ナショナリズム」「新民衆派芸術」と呼んでいる。平野恵美子「バレエ《魔法の鏡》と 1900 年代ロシア帝室劇場における変化」、『東邦大学教養紀要』第 45 号、2013 年、99～111 頁。平野恵美子『帝室劇場とバレエ・リュス——マリウス・プティパからミハイル・フォーキンへ——』東京：未知谷、2020 年。

オーキン、ニジンスキー Вацлав Фомич Нижинский (1890～1950) から 20 世紀初頭の振付家 (およびそれ以降の 20 世紀振付家) とプティパを比較したことから生じた評価、つまり後の時代を基準として前の時代を振り返ったことにより生まれてきた評価である。過去の芸術が「古典」と呼ばれるのは世の常である。しかし当初モダニズムとの比較で語られてきたプティパの「古典性」が、いつのまにか美学芸術学上の「古典主義」と混同されていることへの疑問から、本研究は出発している。本研究では第 1 章・第 2 章と時系列に沿ってプティパの足跡を辿りながら、プティパ・スタイルの発展を分析してきたが、本章では更に 1881 年以降の活動も追いながら、前の時代から後の時代へと歴史的な時間の流れに沿ってプティパのスタイルを眺めたとき、それが果たして従来通説のように「古典様式」と呼ばれるにふさわしいものであるかどうかについて再考を加える。

3-1. 1880 年代の帝室劇場とプティパ

3-1-1. 新体制発足期の帝室劇場とプティパ

フセヴォロジスキー体制の始まり

1881 年 3 月、アレクサンドル 2 世はナロードニキの爆弾テロによって暗殺される。新皇帝アレクサンドル 3 世は即位後ただちに一種の戒厳令である「臨時措置法」を制定、父帝の自由主義的体制を改め反動政治を行った。

歴代皇帝同様、新皇帝とその一家も劇場芸術を愛し、即位以前も以後も頻繁に劇場に足を運んだが、それゆえに新皇帝は劇場文化を通じて「帝政ロシアの国際的イメージを上げ、皇帝の権威を高めて、ロシアの伝統を再認識させる」⁷⁸⁵ことを企図し、劇場制度改革に着手する。帝室劇場組織とそのレパートリー、あるいは作品そのものの改革を訴える声は、既に 1870 年代から劇場の内外で挙がっていた。アレクサンドル 2 世も改革の必要性を承知してはいたものの、それに着手する前にテロの犠牲となっていた。

皇帝暗殺の喪に服して、劇場は約半年間閉鎖された。アレクサンドル 3 世はこの間に劇場改革の構想を練ることができた。9 月の新シーズン開幕による劇場再開時に、新皇帝は改革推進のために帝室劇場の人事の刷新を行った。帝室劇場総支配人 (すなわち劇場管理

⁷⁸⁵ 森田稔『永遠の「白鳥の湖」』 東京：新書館、1999 年、152 頁。

委員会の長)にはイワン・フセヴォロジスキー、劇場管理委員会の上部組織である宮内省大臣にはイラリオン・ヴォロンツォーフ＝ダーシュコフ伯爵 Граф Илларион Иванович Воронцов-Дашков (1837～1916)⁷⁸⁶という、共に帝室とゆかりの深い大貴族出身の官僚が選任された。

ヴォロンツォーフ＝ダーシュコフは 1897 年まで、フセヴォロジスキーは 1899 年まで、それぞれの地位に在任した。プティパの最後の作品創作は 1904 年であるから、彼の後期の創作活動のほとんどはこの体制下で行われたと言える。

検閲強化とバレエ台本

アレクサンドル 2 世の暗殺以降服喪のため劇場は閉鎖されていたが、9 月 14 日／露暦 2 日の《せむしの小馬》公演（ソコロワ主演）を以て活動が再開され、81/82 シーズンの開幕となった。シーズンの開幕の演目は既に春先に定まっておき⁷⁸⁷、喪中も練習は続けられていたため、公演は滞りなく行われ成功を収めた⁷⁸⁸。この他にも《ラ・バヤデール》と《ゾライヤ》（いずれもヴァゼム主演）がシーズン開幕期の演目として定まっていたが、開幕初日演目が《せむしの仔馬》となったのは、この作品が皇帝の栄光を称える筋立てだからであろう⁷⁸⁹。

新皇帝は父帝の改革的な施政方針を受け継がず、保守反動体制を敷いた。この政治路線の変更は、劇場上演演目や各種創作物の検閲にも即座に反映されることになる。

これを機に一般的な出版物への検閲は急激に厳格さを増す。しかし 70 年代の社会の民主化を反映して生まれてきた《ラ・バヤデール》、《ロクサーナ》、《ムラーダ》、《ゾライヤ》など意志と自我を持った存在感ある女性像を描いたバレエ作品の上演は、新帝即位後も継

⁷⁸⁶ 陸軍軍人で、1860 年代から皇太子時代のアレクサンドル 3 世が指揮する近衛軍団の副官だった。露土戦争時には皇太子アレクサンドル（後のアレクサンドル 3 世）が従軍した分遣隊で騎兵隊長を務めている。

⁷⁸⁷ 帝室劇場に属する各劇場は、毎年四旬節（イースターの 40 日前の水曜日からイースター前日の土曜日まで）の時期に翌シーズンの演目と配役の計画を立てる。これを各劇場の支配人が検討した後、5 月 15 日までに宮内大臣の承認が行われる。

⁷⁸⁸ Александр Алексеевич Плещеев, *Наши балеты: (1673—1899): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 г.* (Санкт-Петербург: А. Бенке, 1899), p. 249.

⁷⁸⁹ この 81/82 シーズン開幕期の演目と配役は、プレシチエーエフの記録に基づくものである。ボグダチェワ他編のペテルブルクのバレエ年代記には掲載がない。Плещеев, *Наши балеты*, p. 248. Ирина Анатольевна Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том. 1851-1900* (Санкт-Петербург: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015), p. 213.

続している。これらの作品のヒロイン像は、女子教育の普及と女性の社会進出をふまえたものであったが、ツァーリズム体制批判の要素は含まれていなかったため、当局側から特に問題視されることはなかったのだと思われる。

新作創作が停止した 1881/82 シーズン

メートル・ド・バレエ就任以降 1870 年代のプティパは、3 幕程度の大規模な新作をほぼ年 1 作のペースで発表し続けてきた。しかし 1881/82 シーズンは新作創作を全く行わず、《ラ・ヴィヴァンディエール》(サン＝レオン振付)、《パキータ》(マジリエ振付)、《パクレット》(サン＝レオン振付) と、他の振付家の古い人気作に手を加えて上演している。1862 年の第二メートル・ド・バレエ就任からこの時までには、プティパは帝室劇場総支配人の交代を 4 度経験しているが、それにより新作創作のペースが途切れたことはなかった。またプティパはこれまでも時折、古い輸入上演作品の改訂を行ってきている⁷⁹⁰が、1 シーズン中で 3 作を取り上げたのは異例である。

ただ、今回プティパが改訂を行った 3 作品は、いずれも近年の上演が途切れていたものである。したがって既存作品とはいえ、これらは観客にとっては、ある程度の新規性が感じられるものであったと思われる。とりわけ《パキータ》は、〈マズルカ〉、〈グラン・パ〉など楽曲・振付共に新たに創作された部分の分量が多く、上演時期も通常新作の初演が行われる年末年始が選ばれている。したがって《パキータ》の改訂は、81/82 シーズンの実質的な新作という位置づけで実施されたと見ることができる。

新たな帝室劇場運営方針の発表と劇場興行の自由化

⁷⁹⁰ プティパが《海賊》(マジリエ振付)に頻繁に手を加えてきたことは第 2 章(「2-2-2. 二大花形舞姫時代の到来とプティパの昇進」および「2-2-5. 第二メートル・ド・バレエ時代のプティパの振付創作の傾向」参照)で詳しく言及した通りであるが。その他には 1867 年にサルヴィオーニのための《ファウスト》(ペロー振付)改訂、1870 年にグランツォーフのための《カタリナ》(ペロー振付)の改訂、1872 年にスタニスラフスカヤ Мария Петровна Станиславская (1852~1921)のための《ラ・ペリ》(コラーリ振付)の改訂、1874 年にソコロワのための《オンディーヌ》(ペロー振付)の改訂、1880 年にヴァゼムのための《ドナウの娘》(F. タリオニ振付)を改訂を上演している。なお、スタニスラフスカヤはペテルブルク帝室舞踊学校出身の若手ダンサーである。1878 年のモスクワ出張を機にモスクワに移籍し、1888 年まで主役級の一人として活躍し、退職後はモスクワの帝室舞踊学校の教師となった人物である。パフルーシンによると、モスクワ・バレエへの教育面での貢献が大きかったという。Юрий Алексеевич Бахрушин, *История русского балета* (Москва: Советская Россия, 1965), pp. 150-151.

このシーズン終盤の 1882 年 3 月、宮内大臣ヴォロンツォーフ＝ダーシュコフは、「帝室劇場は政府の教育面の任務を担う組織、かつ皇帝の寛大さとその施政方針の美学的傾向の間の途切れることない交流の接点となる帝室の組織として、国家の教育機関であることを再確認する」との声明を公表した。これを受けてフセヴォロジスキーは、「帝室劇場は文化面における民間劇場の模範と帝室の威光に通じる輝かしい組織であることを兼ね備えた複合的立ち位置を保つべきである」と結論付け、これまで民間劇場の設立や民間興行の実施が随所で行われることを制限するために設けられていた帝室劇場総局による許可制度、および許可された団体への高額課税を廃止することを決定した⁷⁹¹。

前皇帝とは逆の反動的な統治を選んだにもかかわらずアレクサンドル 3 世が劇場制度に関しては自由化を認めたことについて、同時代人であるプレシチエーフは、首都の芸術振興には民間劇場の活力が必要であるとの判断が働いたためだとしている⁷⁹²。現代の研究者であるメイスナーは、都市の資本家層の拡大に伴う娯楽需要の高まりに応えるため国営と民営劇場を並立させている欧州各国の例に倣ったのだと分析している⁷⁹³。

プレシチエーフは、この新方針のうち民営劇場自由化は人々から大いに喜ばれたものの、帝室劇場の運営に関しては、フセヴォロジスキーが、前任のキスター男爵 Барон Карл Карлович Кистер (1820～93)⁷⁹⁴によって商業主義原理と芸術性追求の両立を図るために培われてきた規則や慣習を否定し、経営バランスを崩してしまったと分析している。フセヴォロジスキーは元外交官でパリ駐在経験もあり、みずから絵筆を握り、ピアノを弾き、文章をものする教養人であった⁷⁹⁵から、彼はダンサーのギャランティを引き上げ⁷⁹⁶、舞台装

⁷⁹¹ Nadine Meisner, *Marius Petipa, The Emperor's Ballet Master* (Oxford: Oxford University Press, 2019), p. 191. なおこの新方針は、1882 年 4 月 5 日 (露暦 3 月 24 日) 付で、アレクサンドル 3 世の署名により公布されている。Янина Юрьевна Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра(автореферат),” Диссертация (Ph. D. diss.), Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2014, p. 84.

⁷⁹² Плещеев, *Наши балет*, p. 248.

⁷⁹³ Meisner, *op. cit.*, p. 191.

⁷⁹⁴ キスター男爵は軍人出身で、C. ゲデオノフの跡を継いで、1875 年から 81 年まで帝室劇場総支配人を務めた。彼はバレエ公演日を週 1 日にし、予算を削減する方針を採った。アレクサンドル 2 世自身の希望による《ドナウの娘》の再演 (1880) にあたっては、40 年近く前の舞台装置を修理して使う決定を下すなど、その儉約ぶりは徹底していた。プティパ、前掲書、81～82 頁。

⁷⁹⁵ Бахрушин, *op. cit.*, p.149.

⁷⁹⁶ 例えば花形舞姫の筆頭ヴァゼムの年俸は 6,000 ルーブルであったが、フセヴォロジスキーは 1882 年にこれを 9,000 ルーブルへと引き上げている。

置や衣装にも予算を割り、これらの保管庫を設け、文献や楽譜を揃え⁷⁹⁷、劇場内に写真撮影のためのスタジオを開設した。これは、キスター男爵が衣装や舞台装置はたとえ古びていても使えるのであれば使い、ダンサーの人件費も抑える方針を採ったのとは正反対であった。これらの費用を賄うため、バレエ公演のチケット料金は 2 倍以上に値上がりした⁷⁹⁸が、それでも 18 年間のフセヴォロジスキー時代に帝室劇場の財政赤字は増大している。スカルコフスキーは、外交畑出身のフセヴォロジスキーは、財政問題には疎かだったと述べている⁷⁹⁹。

このチケット料金の値上げ措置は、帝室劇場バレエからの観客層の離反を引き起こした。熱心なバレエマニアであるプレシチェーフさえ、帝室劇場が教育的機関であることを主張して商業主義を否定する一方でチケット料金を高騰させている矛盾に対し皮肉を書き残している⁸⁰⁰。

フセヴォロジスキーとバレエ部門

帝室劇場の管轄する劇場芸術にはオペラとバレエと演劇の 3 部門があったが、フセヴォロジスキーは特にバレエの発展に力を注いだ⁸⁰¹。これは彼の嗜好だけでなく、皇帝一族が

⁷⁹⁷ 帝室劇場のレパートリーとなり再演が繰り返されている演目のうち、劇場外部の台本作家による作品対しては、正当な著作権料を支払う決まりもフセヴォロジスキーが導入した。レパートリーの著作権料問題は、主にフランス演劇部門の懸案事項であった。フランスには著作保護のための演劇作家協会が存在したが、フセヴォロジスキー就任以前の帝室劇場総局は、ミハイロフスキー劇場で上演されるフランス演劇部門のレパートリーに対する著作権料支払いを怠っていたのである。フセヴォロジスキーは、フランス側と協議の末、作品 1 幕につき 25 フランを支払う規則を制定した。西欧と対等な立場での文化交流を促進するための施策である。Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация, p.82.

⁷⁹⁸ 1860～67年のチケット料金は 150～200 ルーブルであった。その後 70 年代は、オペラに押されてバレエ人気が低迷したことで、チケット料金の値下げが発生し、100 ルーブルを下回る状態であった。フセヴォロジスキーはこれを 500 ルーブルに値上げした。Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p. 269. Плещеев, *Наши балет*, p. 253.

⁷⁹⁹ Константин Аполлонович Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения* (Санкт-Петербург: Типография А. С. Суворина, 1899), p. 44.

⁸⁰⁰ Плещеев, *Наши балет*, p. 248.

⁸⁰¹ フセヴォロジスキーの劇場改革は演劇、オペラ、バレエの全部門を対象としていた。芸術面に関しての改革では、演劇部門はオストロフスキーら複数の劇作家に、オペラ部門は指揮者ナブラーヴニク Эдуард Францевич Направник (1839～1916) に改革を委ね、フセヴォロジスキーは彼らを委員とする委員会の長という立場を取った。しかしバレエ部門に関しては、みずから先頭に立って改革を手掛けている。Владимир Петрович Погожев, “Воспоминания (unpublished, 1935),” in *Силуэты театрального прошлого. II. А. Всеволожской и его время*, edited by В. М. Гаевский, А. В. Ипполитов, О. И. Барковец (Москва: Кучково поле, 2016), p. 105

とりわけバレエを好んだことへの配慮によるものであった⁸⁰²。宮内省は皇室関連を司る部署であり、皇室劇場がその管轄下にあるということは、皇室劇場が国営劇場であると同時にロマノフ家の劇場でもあることを意味している。フセヴォロジスキーが宮内省の官僚として皇帝の嗜好を考慮し、皇帝の施政方針に沿い、皇帝の威信を高めるための劇場運営を行うのは当時の国家組織の在り方から来る必然であった⁸⁰³。

フセヴォロジスキーは当時の貴族層の常としてフランス語に堪能であっただけでなく、外交官として 1876 年から 5 年間のパリ駐在経験もあったため、フランスの現状にも精通していた。ロシア・バレエは、伝統的にバレエ先進国であるフランス・バレエの作品・振付家・ダンサーの輸入を通じて皇室劇場の水準向上を図ってきたが、第三共和政下のオペラ座は、普仏戦争敗戦による財政難、1871 年の火災による舞台装置と衣装の消失、教育体制の弱体化により、もはや欧州のリーディング・カンパニーとしての勢いを失っていた（「2-3-6. 1870 年代のプティパの振付創作の傾向」参照）⁸⁰⁴。パリ駐在中にオペラ座のこうした現状を目撃していたフセヴォロジスキーは、バレエを通じて皇帝の威光を称えるためのモデルとして、同時代のオペラ座ではなく、ルイ 14 世 Louis XIV（1638～1715、在位 1643～1715）の宮廷の文化・娯楽の在り方を範とすることを構想し、プティパに対しては皇室の

⁸⁰² 森田、前掲書、138 頁。皇室劇場総支配人兼任以前、フセヴォロジスキーは宮廷内のフランス語によるアマチュア演劇サークルで俳優や演出家を務めていることから、彼自身はもともとフランス演劇を好んでいたことがうかがえる。一方アレクサンドル 3 世一家は、歴代皇帝の中でも特にバレエに好意的な皇帝であった。1886 年には皇后主催で夏のバレエ公演を開催している他、1890 年には皇帝は一家と近親を従えて皇室舞踊学校卒業公演に臨席し、その後の夕食会で、息子である皇太子ニコライ（後のニコライ 2 世）と卒業生の一人マチルダ・クシェシンスカヤを意図的に接近させている。二人は皇帝の目論見通り恋に落ち、皇太子とヘッセン大公女との婚約が決まるまで交際は続いた。マチルダ・F・クシェシンスカヤ『ペテルブルグのバレリーナ クシェシンスカヤの回想録』（Marie Romanovsky-Krassinsky, Princesse. *Souvenirs de la Kschessinska, prima ballerina du Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg*, Paris, 1960） 関口紘一監修、森瑠依子訳 東京：平凡社、2012 年、26-29 頁。劇作家グネディチ Пётр Петрович Гнедич（1855～1925）も、回想録の中で、アレクサンドル 3 世一家が最も頻りに足を運ぶのがバレエで、次がオペラ、以下フランス演劇、ドイツ演劇、ロシア演劇の順だと述べている。Пётр Петрович Гнедич, *Книга жизни: Воспоминания: 1855–1918*, edited by Владимир Феофилович Боцяновский (1st ed. Ленинград, 1929), Москв: Аграф, 2000, p. 125.

⁸⁰³ フセヴォロジスキーの文化施策は、演劇部門、とりわけモスクワのマールイ劇場への待遇が薄かった点で、ソヴィエト時代には必ずしも高く評価されなかった。森田、前掲書、152 頁。当時の演劇界では、リアリズム演劇が盛んであり、民族主義的傾向の強いモスクワで社会問題に焦点を当てた題材が取り上げられると、ツアーリズム体制に批判的な作品が生み出される可能性があった。フセヴォロジスキーがモスクワの演劇部門にさほど注力しなかったのは、こうした点を警戒していたためであろう。

⁸⁰⁴ 当時のオペラ座バレエは、ロマンティック・スタイルからも遠ざかりつつあった。1870 年代のオペラ座のメートル・ド・バレエの職責を担ったメラントは、ダンサー時代にサン＝レオンやマジリエの作品を多数踊ったものの、振付家としては彼らの影響を受け継がない、独自のスタイルの作品を創作している。またロマンティック期作品のリヴァイヴァル上演や改訂に興味を示さなかった。フランス・バレエ研究者の佐々木涼子は「メラントにはどうも伝統への思いが希薄だったらしく、マジリエやサン＝レオンによる過去の振付遺産をことごとく消滅させてしまった」と指摘している。佐々木涼子、前掲書、226 頁。

「宮廷振付家 maître des menus-plaisirs」⁸⁰⁵としての役割を果たすことを求めた。

これまでもプティパは、オペラ座型ロマンティック・スタイルの夢幻劇や世俗劇を土台に、ロシア外交や時事問題、あるいは貴族層好みの古典題材を絡めた筋立ての作品を創作してきたが、それはペテルブルク帝室劇場の観客層の嗜好を意識することから生まれたものであった。「0-2-3. 先行研究の問題点」で言及したように、ペテルブルク帝室劇場の観客層はツアーリズム支持の保守層で構成されていたから、観客の嗜好を掬い上げることによって、これまでもプティパ作品は結果的・間接的にはツアーリズムを称揚するものとなっていた。しかしフセヴォロジスキーは 1882 年 3 月の宣言で、観客を意識することから生じる商業主義を明確に否定し、帝室劇場を教育的組織、換言すればツアーリズムに沿った価値観・世界観・美意識を劇場芸術によって表現するための組織と位置付けた。この運営方針の転換により、プティパは、従来のように観客を喜ばせるためではなく、皇帝を喜ばせるために作品創造を行うことをフセヴォロジスキーから迫られることとなった。これは芸術家にとって創作のためのエネルギーの発露の根源部分に関わる転換であると言えるが、プティパがこれに対していかなる反応を示したのかについては、評価が割れている。

プティパとフセヴォロジスキーの関係

まずプティパ自身は、自伝の中で、フセヴォロジスキーの人物像を「高潔で教養ある支配人」「善良さあふれる」「言葉の最もいい意味における真の貴族」と描写し、フセヴォロジスキーとの協働について「この上ない名誉」「幸福な日々」であったと述べている⁸⁰⁶。つまり自伝を読む限り、プティパはフセヴォロジスキーに多大な敬意を抱き、二人の関係は円滑であったということになる。

これに対し、ソ連の研究者スロニムスキーやバフルーシンは、プティパがフセヴォロジスキーの方針を立場上仕方なしに受容したものであると位置づけている⁸⁰⁷。既に見てきた

⁸⁰⁵ Andy Adamson, “The Russian Imperial Ballet,” in *A History of Russian Theatre*, edited by Robert Leach, Victor Borovsky, Andy Davies (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 192. アンシャン＝レジム時代のフランス王室の儀式・祝祭・娯楽の企画担当部署は“menus-plaisirs”と呼ばれており、“maître”はその長である。祝典長・儀典長などと訳すことも可能である。

⁸⁰⁶ プティパ、前掲書、83 頁。

⁸⁰⁷ 例えばバフルーシンの場合、フセヴォロジスキーを政治的には保守的で頑固な官僚と捉えることにより、スロニムスキーの場合は 1885 年のプティパの契約更新に際してフセヴォロジスキーが心理的駆け引きを用いて圧力をかけたことにより、プティパがフセヴォロジスキーに従わざるを得なかったとい

通り、プティパの自伝は必ずしも事実在即しているとは言えないため、このような解釈の余地がないわけではない。しかし、ロシアで自伝の出版された 1906 年、フセヴォロジスキーはもはや帝室劇場総支配人の座にはなく、プティパが彼にへつらいを示す必然性は失われている。にもかかわらず、プティパが自伝をフセヴォロジスキーに献呈していること⁸⁰⁸から考えると、この自伝の記述にはプティパの真意が表されていると見るのが自然である。

プティパとフセヴォロジスキーの関係が面従腹背であったと主張するスロニムスキーやバフルーシンは、共にソヴィエト時代の舞踊学者である。プティパ芸術に対して一部で懐疑的な見解が示されたモダニズム全盛期を過ぎた後、プティパ作品は本国ロシア（ソヴィエト）でも、西欧諸国やアメリカでも再度芸術的価値が認められるようになった。プティパ作品の美に純然と向き合えばよかった西欧・アメリカと違い⁸⁰⁹、革命による社会の大変革を経験したソヴィエトでは、ツァーリズムによって支えられた帝室劇場で誕生したプティパ作品の芸術的価値を、共産主義イデオロギーといかに調和させるかということが問われた。つまりソヴィエト時代の舞踊学者には、振付家プティパの真の芸術的意図は貴族で官僚のフセヴォロジスキーが目指していたツァーリズム称揚とは異なるところに存在していたという結論を導くための理論的整合性を見出すことと、その学術的裏付けを行うことが期待されていたのである⁸¹⁰。

フセヴォロジスキーとプティパとの信頼関係の証左は、自伝のプティパの言葉だけでなく、同時代の舞踊ジャーナリストでバレトマースのフデコフの文章からも読み取ることができる。フデコフは、フセヴォロジスキーがプティパを信頼し、プティパからの提案を常に愛をもって取り扱っていたことや、歴代の帝室劇場総支配人に仕えてきたプティパがフセヴォロジスキーとの出会いによってやっと安堵の息をつけたことを記している⁸¹¹。

う主張を展開している。Бахрушин, *op. cit.*, p. 149. Yury Slonimsky, “Marius Petipa,” translated by Anatole Chujoy, in *Dance Index* (edited by Lincoln Kirstein) 6/5,6 (May-June, 1947): 115-116.

⁸⁰⁸ 自伝は 1904 年にフランス語で執筆され、プティパの末娘ヴェラ Вера Мариусовна Петипа (1885～1961) の友人であるフランス語学習者のロシア人女性の手を経て 1906 年にロシア語翻訳版が出版された。

⁸⁰⁹ 東西対立期の西側の研究は、帝政期の劇場運営に関する知識不足やプティパ作品の創作経緯に関する資料にアクセスする機会がないという事情から、プティパ作品そのものにフォーカスしたものが多く、プティパとフセヴォロジスキーの関係にはほとんど関心が向けられてこなかった。20 世紀末以降は、ワイリーの研究などから、後期プティパの創作にフセヴォロジスキーが深く関与していたことが次第に知られるようになっていった。

⁸¹⁰ フセヴォロジスキーに関しては、ロシア国内でもまだ十分には研究が進んでいないことが 2014 年のグローヴァの博士論文の序文中で指摘されている。Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра” Диссертация (Ph. D. diss.), pp. 3-4.

⁸¹¹ Худеков, *История танцев, Часть 4*, p. 70. Wiley, *Tchaikovsky's Ballet*, p. 12.

⁸¹¹ Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, pp.154-156.

プティパのモスクワ帝室劇場廃止案への反対とフセヴォロジスキーの対応

二人の信頼関係は、更にフセヴォロジスキーのモスクワ帝室劇場に対する対応からも読み取ることができる。フセヴォロジスキーがペテルブルクのパレエ団に対しては手厚い支援を打ち出したことは先に述べた通りだが、彼はモスクワのパレエ団に対しては痛みを伴う改革を断行している。だがこの厳しい処遇は、宮内省からのモスクワ・パレエ団解散の提案を却下することと引き換えの措置であった。彼にモスクワ・パレエ存続を決意させた背景には、プティパの存在があった。

70年代のモスクワ帝室劇場は、1871年にプティパがペテルブルクに戻った後メートル・ド・パレエ不在状態となり、舞踊水準が著しく低下した⁸¹²。これを危惧した当時の宮内大臣アドレルベルク伯爵 Граф Александр Владимирович Адлерберг (1818～88)⁸¹³は、1871年にモスクワで客演振付家として新作創作を行った経験のあるチェコ出身の振付家ライジンゲル Václav Reisinger / Вацлав Рейзингер (1828～93)⁸¹⁴を招聘してメートル・ド・パレエの座に就けた。ライジンゲルの在職中の新作の一つが、チャイコフスキーの《白鳥の湖》である。更に1878年からはモネ劇場でメートル・ド・パレエを務めていたハンセン⁸¹⁵がその職責を引き継いだ。ハンセンは、当時としては新しいタイプのパレエ音楽であった《白鳥の湖》を高く評価して積極的に上演する、パレエ音楽専門ではない作曲家と協働して新作

⁸¹² 森田、前掲書、96頁。

⁸¹³ 「2-2-3. 二大花形舞姫の常態化と外国人舞姫招聘の再開」で言及したプティパのモスクワ移籍の願いに対し、予算削減を理由に却下してモスクワ出張を増やすことで対処した宮内大臣アドレルベルクの息子である。アレクサンドル2世と個人的に親しく、1870年に父に続いて宮内大臣に任じられ、アレクサンドル2世時代を通じてその職にあった。

⁸¹⁴ プラハのパレエ団でダンサーとして活躍した後、ウィーン、プラハ、ライプツィヒなどドイツ圏でメートル・ド・パレエを務めた。モスクワでは1871年に客演振付家として《魔法の靴 *Волшебный башмачок, или Сандрильона*》を振り付け、メートル・ド・パレエ就任後は、ロシア民話に基づく《カシュチェイ *Кашей*》(1874)、《ステラ *Стелла*》、《アリアドネ *Ариадна*》(1875)、《白鳥の湖》初演版の振付創作を行っている。

⁸¹⁵ モネ劇場でダンサーを務めた後メートル・ド・パレエとなり、パリやロンドンの諸劇場でパレエ＝フェリの振付を行っていた。モスクワ在職中には、《白鳥の湖》の振付改訂、《コッペリア》輸入上演、スポーツを題材にした《夏休み *Летний праздник*》(1881)をはじめとする数作の新作創作を行っている。西欧に戻ってからは、ロンドンのアルハンブラ劇場とオペラ座でメートル・ド・パレエを務めることになる。Jane Pritchard, “The Great Hansen’: An Introduction to the Work of Joseph Hansen, a Forgotten European Choreographer of the Late Nineteenth Century, with a Chronology of His Ballets,” in *Dance Research* 26/2 (Winter, 2008): 73-139. Бахрушин, *op. cit.*, p.148.

創作を行う⁸¹⁶など、音楽を重視する振付家であった。彼の尽力により、アレクサンドル 3 世即位前後の 81～82 年頃には、モスクワの舞踊水準は改善し舞台も活況を取り戻しつつあったが、それと共に、リベラルな題材や民族主義的な傾向を好み、ペテルブルクとは一線を画そうとする、ディドロ時代以来のモスクワ・バレエの体質も復活の兆しを見せ始めた。これは、アレクサンドル 3 世即位後、先帝時代の民主的な空気の引き締めを行っている当局の目には好ましからざるものに映った⁸¹⁷。そのため 82 年 3 月の帝室劇場新体制始動時に、宮内省側からモスクワのバレエ団解散の提案が出された⁸¹⁸。

これに対しフセヴォロジスキーは即断を下さず、プティパと彼の弟子のレフ・イワノフをモスクワに派遣し、現状調査を行わせた。彼らの報告は、現在のモスクワ・バレエを解散して新たなバレエ団を無から創生することは困難が伴うので、オペラ公演のためにも現在のバレエ団は残し、当面はバレエの新作創作を手控えながら、バレエ団内部の改革を行った方がよい、というものであった。フセヴォロジスキーは、このプティパとイワノフの提言を全面的に容れた。これを受けて 1883 年 5 月 2 日／露暦 4 月 20 日、皇帝はモスクワの帝室劇場バレエ団を残し、その代わりに改革を行うという法令に署名した⁸¹⁹。

フセヴォロジスキーは、退職とペテルブルク移籍によってバレエ団員の人数を半数以下に減らし、舞台装置や衣装のための予算を大幅に削減した⁸²⁰が、その一方で、残ったダンサーの給与額と引退させたダンサーの年金額の増額を当局に請願し認可を得ている⁸²¹。公演に関しては、振付家と主演級ダンサーをペテルブルクから送り込む形でペテルブルク作品の上演を行うこととなった。ダンサーの育成にとって重要な役割を果たす舞踊学校は、現状でも良い教育体制が取られているので、特に改革が必要ないと判断され、予算が増額

⁸¹⁶ バフルーシンによると、ハンセンは 1881 年に作曲家 A. ルビンシテイン Антон Григорьевич Рубинштейн (1829～94) と協働して新作《葡萄の蔓 *Виноградная лоза*》を創作しているが、何らかの事情により上演には至らなかった。バフルーシンは、帝室劇場総局が既にモスクワ・バレエ廃止の方向へ動こうとしていたためだと指摘している。Бахрушин, *op. cit.*, p.148.

⁸¹⁷ バフルーシンは、当局のモスクワへの措置の背後には、政治的意図があることを指摘している。Бахрушин, *op. cit.*, p.150.

⁸¹⁸ Бахрушин, *op. cit.*, p.149.

⁸¹⁹ Бахрушин, *op. cit.*, p.150.

⁸²⁰ この人員と上演予算の削減によって、《白鳥の湖》は、1883 年 1 月 14 日／露暦 2 日を最後に上演されなくなった。《白鳥の湖》は、初演以来 30～40 回の再演を重ねており（バクルーシンは 32 回、ワイリーは 41 回としている）、1870 年代のモスクワの新作の中では好評を博していた部類に属する。森田、前掲書、138 頁。Бахрушин, *op. cit.*, p.146. Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker* (Oxford: Oxford University Press, 1991), p.61.

⁸²¹ フセヴォロジスキーはこの給与・年金増額を宮内大臣に願い出る際に、バレエ団の一体感を増し、若い世代の意欲を喚起して才能を伸ばすことに役立つと主張したという。Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), p. 88.

された。

モスクワ改革に伴い、ペテルブルクのバレエ団からメートル・ド・バレエとして派遣されたアレクセイ・ボグダーノフ⁸²²は、ペテルブルクで長年レジッスールを務め、更にバレエ教師としての名声も高かった。この人事は、ペテルブルクのレパートリーのモスクワ上演と、モスクワのバレエ団の水準向上の両面での働きを期待してのことであった。だがこのボグダーノフのモスクワ派遣には、別の側面もあった。ボグダーノフは、プティパと長年不仲であったフョードロフ Павел Степанович Фёдоров (1803~79) の部下であり、プティパとは芸術観の相違から頻繁に衝突していた⁸²³。ボグダーノフのモスクワ赴任により空席となったレジッスールの地位には、プティパの愛弟子で、モスクワの調査にも同行したレフ・イワノフが新たに就任した。つまりフセヴォロジスキーは、モスクワ・バレエの扱いに関して全面的にプティパの意見を容れた上、更にこの人事によって、ペテルブルク帝室劇場内に彼にとってより仕事をしやすい環境を整えてやったのである。

上司であり協働者でもある存在

プティパにとってフセヴォロジスキーは、来露当時の総支配人ゲデオノフ(父)から先代のキスター男爵に至るまでと同様、上演作品や人事の決定権を持つ上司であり、また作品台本を精査する検閲官でもあった。しかしフセヴォロジスキーは、単に官僚として劇場運営に携わることに留まらず、台本や舞台美術に関してみずから積極的に創造性を発

⁸²² アレクセイ・ボグダーノフは 1889 年までモスクワのメートル・ド・バレエを務めるが、プティパ作品の上演とオペラのバレエ場面の振付に追われ、自作の新作は《薔薇の島 *Прелести гаишии, или Остров роз*》(1885)、《スヴェトラーナ *Светлана, славянская княжна*》(1886)、《ピグマリオン *Пигмалион*》(1888) の 3 作品のみであった。

⁸²³ Бахрушин, *op. cit.*, p. 180. バフルーシンは、二人の芸術観の相違が具体的にいかなるものであったかについては言及していないが、ボグダーノフの性格については“независимый”(自主独立の)、“несдержанный”(自由気ままな)と描写している。ボグダーノフは 1848 年(1846 年説あり)にペテルブルクの帝室舞踊学校を卒業してバレエ団に入団しているが、これはプティパ来露の 1 年前である。つまり二人の間には 10 歳の年齢差があるが、帝室劇場バレエ団でのキャリアは、ほぼ同時に開始されたということになる。ボグダーノフの舞踊能力について、プティパに好意的なフデコフは“бездарный”(平凡な、才能の感じられない)と酷評しているが、ヴァゼムは回想録の中で、1857 年当時、ボグダーノフはバレエ団の大半のレパートリーでソロを務めながら、帝室舞踊学校でも優れた指導を行っていたと述べている。ボグダーノフが早い時期から帝室舞踊学校の教師を兼任していたことや、レジッスールの役職はバレエ団の全レパートリーの全ての役の振付に精通していることが求められる仕事であることから考えて、彼の舞踊能力は相当高かったと見て差し支えなからう。Худеков, *op. cit.*, p. 148. Екатерина Отговна Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884* (1st ed., Leningrad, 1937) (Санкт-Петербург: Планета Музыки, 2009), p. 62.

揮して制作に参画した点で、これまでのどの総支配人とも異なっていた。彼は《眠れる森の美女》、《くるみ割り人形》など 25 のバレエ作品で衣装デザインを担当し、《眠れる森の美女》の台本を執筆した他、《ライモンダ》等で台本作家の台本に対してプティパと共に手を加えることも行っている。彼は更に、アレクサンドリンスキー劇場のための演劇台本も数作執筆している⁸²⁴。

フセヴォロジスキー側も、就任当初から一貫して、プティパをバレエの専門家として尊重した。モスクワ帝室劇場の一件からもわかる通り、彼は作品制作の場面だけでなく劇場運営の根幹に関わる場面でさえも、プティパの見解に耳を傾けている。

フセヴォロジスキーは、劇場総支配人としてはプティパの上司であったが、衣装や舞台美術デザイナーあるいは台本作家としてはプティパの協働者であり、メートル・ド・バレエの指揮に服する立場でもあった。彼は総支配人の立場と創作者の立場を状況に応じて巧みに切り替えながら、プティパが創造性を自由に発揮できるよう支援していった⁸²⁵。

低迷する帝室劇場バレエ：チケット代高騰、新作なき演目、劇場改修

1881/82 シーズンに続き（「3-1-1. 帝室劇場の新体制：プティパとフセヴォロジスキー」参照）、82/83 シーズンもまた帝室劇場では新作上演が行われなかった⁸²⁶。シーズン開幕の演目は、昨シーズン大規模改訂を行った《パキータ》と、《ゾライヤ》、《ロクサーナ》、《せむしの小馬》であった。しかしいずれも新鮮さの欠如とチケット料金高騰の影響によって客足は冷え込み、満席とはならなかった⁸²⁷。他にも若手を起用して《青いダリヤ》や《フリサック *Frisac, ou La double nocce / Фризак цирюльник, или Двойная свадьба*》（1879）⁸²⁸、《トリルビィ》を上演し、いずれも好評ではあったものの、バレエ人気を取り戻すには至らな

⁸²⁴ Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, p. 93. フセヴォロジスキー以外の総支配人では、《ムラーダ》の台本を執筆した C. ゲデオノフ（プティパ来露当時の総支配人の息子）や、みずから俳優として舞台に立った経験のあるヴォルコンスキー公爵 Князь Сергей Михайлович Волконский（1860～1937）、ピアノの名手だったテリャコフスキーがいるが、いずれもフセヴォロジスキーほどの積極性で作品創作に関与はしていない。

⁸²⁵ Худеков, *op. cit.*, p. 154.

⁸²⁶ バレトマーヌは、新作が一作もなかったこのシーズンをシーズン末に思い返し、悲しんだという。Плещеев, *Наши балет*, p. 254.

⁸²⁷ Плещеев, *Наши балет*, p. 252.

⁸²⁸ ジャン＝アントワヌが 1822 年にモネ劇場で上演した同名の 2 幕構成の作品を、プティパは 1 幕に改訂して 1879 年の新作として上演した。今回はその再演である。主演のニキティナ Варвара Александровна Никитина（1857～1920）は、1879 年改訂初演にも主役を踊っている。

かった⁸²⁹。かろうじてヴァゼムが主演を務めた《ゾライヤ》は満席になったが、その数日後のソコロワ主演の《海賊》は空席が目立つ結果となっている⁸³⁰。

これに追い打ちをかける結果になったのが、ポリショイ・カーメンヌイ劇場の改修である。改修の結果、これまでより座席が舞台から離されたことで、マイム場面での顔の表情の鑑賞が難しくなった。特に第一列目に陣取ってきたバレトマーヌたちは、ダンサーとのアイコンタクトを楽しみにくくなったことを嘆いた⁸³¹。更に毎週日曜日に行われていたバレエ公演は取りやめとなり、火・木曜日に変更になった。

観客離れの要因

プレシチェーフはこの観客のバレエ離れの原因について、フセヴォロジスキーが具体的な上演方針を定めなかったことと、1883年5月に予定されているアレクサンドル3世の戴冠式記念公演で発表される新作バレエの準備に、プティパとフセヴォロジスキー双方の力が向けられていたためであると分析している⁸³²。モスクワで挙行されるロシア皇帝の戴冠式では、ポリショイ大劇場でオペラとバレエの祝賀公演が行われるのが常であるが、先帝アレクサンドル2世の戴冠式の際には新作上演は行われなかった。そこでフセヴォロジスキーは、皇帝とロシア帝国の栄光を表現する新作バレエによって戴冠式を彩り、この作品をアレクサンドル3世治下最初の新作創作とすることを企図したのだった。フセヴォロジスキーがシーズン新作の方針を明確化しなかったのも、戴冠式のための新作を全てに優先するためであったと思われる。彼は、ハレの場である戴冠式にふさわしい、ロシア帝国の栄光と皇帝の弥栄を称える作品を、新体制最初の新作バレエ作品としたかったのであろう。

スカルコフスキーは、この時代のバレトマーヌの在り方の変質によって引き起こされた劇場側と観客層の分離も、バレエ低迷の一因だと指摘している⁸³³。1870年代以降のバレト

⁸²⁹ 《青いダリヤ》はアンナ・ヨハンソン Анна Христиановна Иогансон (1860~1917、プティパと共に第一舞踊手を務めたクリスチャン・ヨハンソンの娘)が、《フリサク》はニキティナが主演を務めている。《トリルビィ》はヒロインをヴァゼムが演じたが、タイトル・ロールの少年妖精役にニキティナが起用された。Плещеев, *Наши балет*, pp. 253-254.

⁸³⁰ Плещеев, *Наши балет*, p. 254.

⁸³¹ Плещеев, *Наши балет*, p. 252.

⁸³² Плещеев, *Наши балет*, p. 253.

⁸³³ Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, p. 115.

マーヌは新興富裕層が中心であった（「2-2-4. 1860年代の帝室劇場を取り巻く状況」参照）。彼らは、それまでの時代のバレトマーヌの中心を成していたインテリゲンツィヤやラズノチンツィら教養層の内に見られた、バレエ芸術発展のために貢献するという意識を欠いており、若い女性ダンサーを応援することに終始していた⁸³⁴。その結果、劇場側は上演作品に対する観客からのフィードバックが得られない状況に陥り、総局の経営方針と舞踊家の芸術的こだわりによって制作される舞台が観客を無視して独善化したことでバレエ界の硬直化が生じたというのが、彼の分析である。

またメイスナーは、この時期のフセヴォロジスキーがモスクワ・バレエの改革のためにエネルギーを取られていたことをも指摘している⁸³⁵。フセヴォロジスキーにとって、集客こそ低迷しているものの組織としては円滑に機能しているペテルブルク・バレエへの対応は、戴冠式準備やモスクワ問題に比べてプライオリティが低かったのだということがうかがえる。

プティパとオペラ振付

この時期のプティパもまた、フセヴォロジスキーと同様に戴冠式準備と日常の仕事に追われていた。その仕事とは、オペラ公演のためのバレエ場面の振付であった。「付録資料集掲載・図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世 Николай II（1868～1918、在位 1894～1918）時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」に掲げたように、82/83 シーズン中、プティパはオペラ 7 作品⁸³⁶で振付を創作している。帝室劇場のシーズンは 9 月から翌年 3 月までのおよそ 7 か月であるから、プティパは月に 1 作のペースでオペラ公演のために新たな振付を考案していたことになる。

⁸³⁴ 1870 年代後半からのバレトマーヌの変質は、フデコフも指摘している。かつてのプティピストとムラヴィストのような党派的対立は見られず、バレトマーヌ相互が穏やかな雰囲気の中で全ダンサーを称える態度を保っていたと述べている。彼らは公演後に大勢のダンサーを招いてディナーを楽しみ、一種の大家族的共同体を形成していたという。Худеков, *op. cit.*, p. 118. Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, p. 14.

⁸³⁵ Meisner, *op. cit.*, p.194

⁸³⁶ もともと 1870 年代からバレエの人気はオペラに押されて低迷気味であった。1877 年以降、《ラ・バヤデーラ》、《ロクサーナ》、《ゾライヤ》と、ヒロインの人物造型に説得力のあるフデコフ台本作品により一度は人気を取り戻したものの、新体制下では以前にもましてオペラに押される状態に落ち込んでいた。スカルコフスキーは 80 年代初頭の帝室劇場の観客全般のありさまについて、「歌手が下手でも熱心に拍手するのに、ダンサーが上手に踊っても拍手はまばらだ」と描写しており、バレエに対する観客の鑑賞力や関心は低い状態であった。Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p.5.

したがってプティパが2シーズンにわたって新作創作を行わなかったのは、彼自身の創造エネルギーが枯渇していたわけではない。更にこのシーズンに彼が振り付けたオペラ作品に注目すると、《ジョコンダ *La Gioconda* / *Джоконда*》(1876)の〈時の踊り〉および《ファウスト》の〈ワルプルギスの夜〉のようにバレエ場面が見せ場の一つになっている作品や、世界初演・ロシア初演の作品も含まれていたことがわかる⁸³⁷。彼は更にこの合間を縫って、バレエ公演のため自他の旧作の改訂上演も行っていたのである。67歳という彼の年齢を考えると、これは相当な激務である。この状況では、仮にフセヴォロジスキーがシーズン演目の具体的な方針を打ち出していたとしても、新作創作に力を割くことは無理であったろう。

更に1870年代からのペテルブルク帝室劇場の動向を俯瞰すると、バレエの観客減少の要因には、容姿・舞踊テクニック・演技力の全てに秀でた観客牽引力のあるスター・ダンサーの人材が不足していたという点も指摘できる。グランツォーフがロシアを去った後、花形舞姫の筆頭はヴァゼムであった。彼女には空席が目立つ帝室劇場に観客を呼び戻すだけの力が備わっていたが、彼女一人で全公演の主演を務めることは不可能であり、またそれは観客の飽きにもつながることであった。だが彼女とほぼ同世代の花形舞姫のソコロワ、ひと世代下になるゴルシェンコワやニキティナ Варвара Александровна Никитина (1857～1920)⁸³⁸らの花形舞姫たちはいずれも小粒で、劇場を満席にするだけの力は持っていなかった。

こうしてフセヴォロジスキーによる新体制は発足したものの、2シーズンにわたる新作発表の途絶え、チケット料金の急激な高騰、劇場改修、強力な魅力あるスターの不在が重なり、ペテルブルク帝室劇場バレエの人気は急激に下落していった。しかし劇場総支配人と首席メートル・ド・バレエは、この状況をさしおいても、何よりもまず戴冠式のための新作創作を全てに優先させる姿勢を見せた。

⁸³⁷ 《カフカスの虜囚 *Кавказский пленник*》(1883)はいわゆる「ロシア五人組」の一人キューイの作曲、《リチャード3世 *Richard III* / *Ричард III*》(1883)はフランスの作曲家サルヴェール Gaston Salvayre (1847～1916)の作品だが、この1883年のペテルブルク公演が世界初演となった。ポンキエッリ Amilcare Ponchielli (1834～86)作曲の《ジョコンダ》は1876年にスカラ座で初演されたが、ロシアではこの1883年公演が初演であった。

⁸³⁸ ニキティナとゴルシェンコワの芸風については、「付録資料集掲載・図表J 1860～70年代の主要な花形舞姫」を参照されたい。舞踊評を総合すると、ニキティナもゴルシェンコワもタリオニ型のダンサーであったが、端正な踊りをする反面、表現力には乏しかったことが読み取れる。

3-1-2. アレクサンドル 3 世の内政と帝室劇場バレエ

戴冠式記念公演《夜と昼》

1883 年 5 月 27 日／露暦 15 日、アレクサンドル 3 世はモスクワのウスペンスキー大聖堂で戴冠式を挙げ、3 日後の 30 日／露暦 18 日にポリショイ劇場で 2 年ぶりのプティパの新作《夜と昼 *Nuit et jour / Ночь и день*》が上演された。台本・振付はプティパ、作曲はミンクス Ludwig Minkus / Людвиг Минкус (1826～1917)⁸³⁹であったが、フセヴォロジスキーも制作統括者として全体に深く関わっていた。

この作品は 1 幕ものであるが、そのタイトル通り二つの部分から成っていた。前半は、夜空の下の森と湖の静謐な美が夜明けの光によって昆虫や鳥たちが生き生きと躍動する世界へと変貌する有様をダンス・クラシックで描き、後半では勤勉な民がロシア各地の民族舞踊によって幸福と豊穡を祝うという構成であった。そして終盤、全民族の参加する総踊り（バラビル *Ballabile*⁸⁴⁰）が最高潮に達した時、ロシア各都市のパノラマがオーロラに照らされる中、鷲⁸⁴¹に運ばれたロシアの精が立法・軍事技術・芸術・科学・教育・農業・工業・貿易の精に囲まれて上空から人々と街を覆う。そしてロシアの大地の地平線の書割にロシア正教の教会の屋根が現れ⁸⁴²、正教の教えの導きのもとロシアの繁栄と栄光が実現されることを表現するというものであった⁸⁴³。

バレエ好きの皇帝はこの作品を大層喜び、2 日後に彼と親族のためだけの再演を命じて

⁸³⁹ 名前の表記に関しては「レオン」・ミンクス Léon Fedorovich Minkus / Леон Фёдорович Минкус と記載される場合もある。

⁸⁴⁰ ディヴェルティスマンや幕の最終部分、全員によるクライマックスの踊りの部分は「バラビル」と呼ばれる。

⁸⁴¹ ロシア帝国の紋章は双頭の鷲である。モスクワ大公国のイヴァン 3 世 Иван III (1440～1505、在位 1462～1505) が、1472 年に最後のビザンツ皇帝の姪と結婚したことを契機に、双頭の鷲を紋章とするビザンツ帝国の後継国であることを内外に示すべく、1497 年から国璽にこのシンボルを使い始めた。

⁸⁴² この演出についてメイスナーは、かつてエカチェリーナ 2 世の即位式では、ロシアの地平線にギリシャ神話の正義の女神アストライアー（アストレア）が現れるという演出がなされたことを挙げ、この故事に倣ったのであろうと指摘している。Meisner, *op. cit.*, p. 32. 今回の即位式でギリシャ神話の正義の女神がロシア正教の教会に置き換わったのは、アレクサンドル 3 世の正教尊重の姿勢を汲んだものであろう。アレクサンドル 3 世は、ロシア正教会聖務会院（ロシア正教会統括の最高機関）院長で保守系思想家ポベドノスツェフ Константин Петрович Победоносцев (1827～1907) を傳育係として育てられており、ポベドノスツェフの政教一致論を統治に取り入れていた。

⁸⁴³ Плещеев, *Наши балет*, p. 255. Meisner, *op. cit.*, pp. 186-187.

いる。作中のマーチ⁸⁴⁴は皇帝のお気に入りとなり、在位中、帝室主催の舞踏会や祝賀行事でたびたび演奏された。

アレクサンドル 3 世の内政の寓意

この作品がアレクサンドル 3 世をかくも喜ばせたのは、彼の国内統治の方針をバレエによって表現することに成功したからであった。アレクサンドル 3 世は、国家の安定のためには帝室による専制的統治が必要だとの考えを皇太子時代から抱いており⁸⁴⁵、即位後は父帝とは真逆の反動的な保守政治を敷いた。彼の国内統治方針は「一つの国家、一つの言語、一つの宗教、一つの統治体制」であり⁸⁴⁶、帝国領内のロシア人以外の民族に対しても、ロシア語使用を核とした教育と文化のロシア化と、正教への改宗促進を行った⁸⁴⁷。

「論文内掲載・図表 18 《夜と昼》におけるダンス・キャラクター部分の民族舞踊」に、プティパが《夜と昼》の中に取り入れた民族舞踊を掲げた。1 曲目と 10 曲目はロシアの民族舞踊であるが、2～9 曲目は周辺民族の舞踊である。1883 年の時点でこれらの民族の住むエリアは、いずれも実質的なロシア帝国領内であった。これら領内の諸民族が一つとなって踊る様をロシアの精が上空から見守るという《夜と昼》のアポテオーズは、多民族がロシアという一つの国家意識の下に集うという、まさにアレクサンドル 3 世の理想とするロシア統治の姿そのものであった。

⁸⁴⁴ 本作品の楽譜中に「マーチ」と言葉により記載された箇所はないが、前半のダンス・クラシック部分が終了した後の、ロシア諸民族の農民が登場する部分がマーチ風の音型となっている。Ludwig Minkus, *Nuit et jour*, Hamburg: D. Rahter and St. Petersburg: A. Büttner, n.d. (1883?), Plate 2480, pp. 20-23.

⁸⁴⁵ アレクサンドル 3 世は、傳育係ポベドノスツェフの影響で、皇太子時代から保守的・反改革的な考え方を有していた。アレクサンドル 3 世は即位後すぐにポベドノスツェフに起草させて専制政治強化の布告を出している。ポベドノスツェフは後にニコライ 2 世の傳育係も務め、二代の皇帝の政策立案と実施に影響力をふるった。

⁸⁴⁶ Michael T. Florinsky, “Alexander III,” in *Encyclopedia Britannica Online*, s. v. “Alexander III,” accessed February 7, 2022, <https://www.britannica.com/biography/Alexander-III-emperor-of-Russia>

⁸⁴⁷ 竹中浩「帝政期におけるロシア・ナショナリズムと同化政策——沿バルト地域のロシア化を手掛かりにして——」『年報政治学』第 45 巻、1994 年、70-76 頁。

図表 18 《夜と昼》におけるダンス・キャラクター部分の民族舞踊

Minkus, Ludwig, *op. cit.*, pp.31-45. および Плещеев, *op. cit.*, pp.255-257. を基に高島登美枝が作成

No.	楽譜表題 (仏語)	プログラム表題 (露語)	ダンサー (女/男)	地域とロシアの関係
01	ハラヴォード※1	ハラヴォード	ヤルツ/ソコロフ、レガート、クズネツォフ、ゲルツェル	ロシアの踊り
02	パ・タタール	クリミア・タタール人※2の踊り	ニコルスカヤ/カルサーヴィン	1783年、クリミア半島をロシアが併合
03	ダンス・デ・ソヴァージュ※3	シベリアのシャーマンの踊り	ゴロホヴァ/リタフキン、フリュースチン、クヴァーキン	17世紀以降、植民地化によりロシア領に
04	判読不能※4	フィンランド人の踊り	ジューコワ/ストックホルキン	1809年、ロシア皇帝を君主とするフィンランド大公国成立
05	パ・コサック	ドン・コサック軍兵士※5の踊り	ゲイテン/ベケフィ	ロシア最大の非正規軍を形成
06	小ロシア	マロロシア人※6の踊り	M. プティパ/JI. イワノフ	17世紀にドニエプル川左岸、18世紀に右岸がロシア領に
07	マズルカ	ポーランド舞踊	ソコロフ、サヴィツカヤ、アレクサンドロワ、プレチューチナ、パミヤロワ/Φ. クシエシンスキー、ボグダーノフ、トロイツキー、ヴォルコフ、オルロフ	1815年、ロシア皇帝を君主とするポーランド立憲王国成立
08	レズギンカ	グルジア人※7舞踊	カルミコワ/マノーヒン、タタリノフ、オブラコフ、ルキアノフ、レオノフ、ヴォロンコフ、オルロフ	1816～64年のカフカス戦争で、カフカス地方全域がロシア領に
09	トレパック	大ロシア人の※8舞踊	ペテルブルク帝室舞踊学校学生	ロシアの踊り
10	ダンス・フィナーレ	女性コサック兵	ラディーナ	

※1 ハラヴォード (ハラヴォードとも) は、ロシアの古い民族舞踊で、大勢で輪になって踊る。

※2 クリミア・タタール人は 13 世紀から 18 世紀にクリミア半島を支配したクリミア・ハン国のテュルク系ムスリム民族である。

※3 楽譜の表記は“Danse des sanvages”となっているが“sauvages”の誤植であると思われる。

※4 IMSLP 上に公開されている楽譜にはところどころ書き込みが存在しており、この No.4 の表題箇所は黒く塗りつぶされている。楽曲の音型は典型的なマズルカの基本リズムとなっている。

※5 コサックは 15 世紀に南ロシアからウクライナにかけて発生した軍事共同体で、ドン・コサック軍は、ドン川流域に勢力圏を持っていた。18 世紀中葉にはロシアのもとで独立性を喪失し、19 世紀にはロシア軍下最大の非正規軍となった。

※6 マロロシアは「小ロシア」の意。キーウを含むウクライナの一地域の旧称。ウクライナ全体を指すこともある。

※7 グルジアは現在のジョージアでカフカス地方の一部。レズギンカは元々カフカスの一民族レズギ族の踊りを意味していたが、グルジアを含むカフカス地方全体の踊りを指すようになった。

※8 大ロシア人とは元来、ロシア帝国の基礎となったモスクワ大公国・スモレンスク公国、トヴェリ大公国などを形成していた東スラヴ系民族を指していたが、ナショナリズムが活発化する 19 世紀においては政治的・文化的な「ロシアらしさ」を担う想像上の共同体を構成する人々という、一種の理念的な存在へと変化していった。

ダンス・キャラクター部分に見る「諸国のバレエ Ballet des nations」の手法

《夜と昼》の後半部分は、ロシア各地の民族舞踊をカタログ的に並べた構成になっている。メイスナーや、米国の舞踊学研究者マヒエ Damien Mahiet は、この構成の仕方について、初期宮廷バレエで用いられた「バレエ・デ・ナシオン ballet des nations（諸国のバレエ）」と呼ばれる形式であると指摘している⁸⁴⁸。「諸国のバレエ ballet des nations」は、まだバレエがオペラや演劇と未分化な形で宮廷催事におけるエンターテインメントとして演じられていた時代に、諸外国の使節の国王への謁見を模倣して演じられた出し物の一種である。（時にフランス自身をも含む）「諸国」すなわち“nations”をそれぞれの特徴をふまえて擬人化し、パレードによる入退場を伴いながら、俳優やダンサーによって詩の朗誦や、舞踊・演劇・歌唱を演じさせる形態をとるものであった⁸⁴⁹。

16世紀後半から17世紀にかけてのフランス宮廷における催事は、エンターテインメントの上演を通じて、あたかもギリシャ神話のアポロンの下に集うミューズのごとく諸芸術の調和を表現すること、およびそれを可能にするフランス宮廷の文化度の高さと国威を内外に示すことを目的としていた。したがって「諸国のバレエ ballet des nations」もまた、登場する諸国が文化の多様性を持ちながらも調和的な世界を形成していること、および文化と外交を通じてそれを可能にするフランス王国の威信を示すものであった。

ロマンティック・スタイルにおいても、「諸国のバレエ ballet des nations」同様、異国の風物を登場させる演出が行われているのは既に見てきた通りである（「0-4-1. パリの二流劇場からオペラ座へ」および「0-4-2. オペラ座の花形舞姫と代表作に見るロマンティック・スタイルの傾向」参照）。しかし両者の狙いの方向性は正反対である。ロマンティック・スタイルにおける異国の珍しい風物の表現は、観客の好奇心を刺激し、エキゾティシズムを味わわせるためであった。エキゾティシズムとは、自他の根差す文化や自然の風物の差

⁸⁴⁸ Damien Mahiet, “The First Nutcracker, the Enchantment of International Relations, and the Franco-Russian Alliance,” in *Dance Research* 34/2(Winter, 2016): 121-123.

⁸⁴⁹ 「諸国のバレエ ballet des nations」の例としては、1622年の謝肉祭にルイ13世 Louis XIII（1601～43、在位1610～43）の宮廷で上演されたバレエ《諸国のバレエ *Ballet des nations*》と、1635年にルイ14世の従姉 Anne Marie Louise d'Orléans（1627～93）の8歳の誕生日を祝ってルーブル宮で上演された《キリスト教四君主国のバレエ *Ballet des quatre monarchies chrétiennes*》が挙げられる。《諸国のバレエ》の台本によると、イタリア、ドイツ、スペイン、ポーランドが漁師に擬人化され、それぞれの国の民族舞踊を踊ったという。また、《キリスト教四君主国のバレエ》では、イタリアをオルフェウス、スペインをジュノー、ドイツをバッカス、フランスをミネルヴァに擬制し、それぞれの国の特徴を表す詩の朗誦、舞踊、笑劇などが披露されたという。Ellen R. Welch, *A Theater of Diplomacy International Relations and the Performing Arts in Early Modern France*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2017, pp. 70-72.

異に着目することから喚起されるからである。一方、「諸国のバレエ *ballet des nations*」では、各国を並列に並べることから生じる比較によってその差異を際立たせつつも、それぞれが多様性を保ちながらより上位の存在のリーダーシップのもとに調和を保っている姿を表現することが目的となっている。ロマンティック・スタイルのエキゾティシズムは、諸国の文化風物の差異と個別性を強調するものであるのに対し、「諸国のバレエ *ballet des nations*」では諸国の違いを表現しつつも、最終的にはそうした差異を調和的に包摂する力を持ったより上位の権威の存在がクローズアップされる描き方がなされている。

《夜と昼》に登場するのは、アレクサンドル 3 世即位の時点でのロシア帝国の領民である。しかし、「論文内掲載・図表 18 《夜と昼》におけるダンス・キャラクター部分の民族舞踊」参照）が示す通り、これらの諸民族は 18～19 世紀前半にロシア領となった地域の住人であり、それ以前はロシアとは異なる言語や文化を有して、国家や部族を形成していた。したがってロシア帝国の覇権の下での多民族の調和——すなわち「大ロシア主義」の具現化した姿——を表現した《夜と昼》の後半のダンス・キャラクターは、まさに 19 世紀に蘇った「諸国のバレエ *ballet des nations*」であると言える。外国人であるプティパが、このアレクサンドル 3 世の統治方針の理想像を初期宮廷バレエの王権誇示の手法である「諸国のバレエ *ballet des nations*」を用いて見事に《夜と昼》の中に落とし込んだことについては、この作品の制作の陣頭指揮を執ったフセヴォロジスキーの示唆や助言があったと見てよいだろう。

ダンス・クラシック部分に見る《夜の王のバレエ》からの翻案

一方、《夜と昼》の前半部分にも、かつてフランス宮廷で演じられた《夜の王のバレエ (バレ) *Ballet royal de la nuit*》(1653)⁸⁵⁰を彷彿とさせる一面が備わっている。《夜の王のバレエ》は、フロンドの乱(1648～53)鎮圧後、宰相マザラン Jules Mazarin (1602～61)がプティ＝ブルボン宮に宮廷貴族や各国大使らを招き上演したバレエである。前夜から 12 時間にわたって延々と描かれてきた夜の世界を太陽(太陽神アポロの化身)が陽光の輝きで圧倒するという作品の筋には、フロンドの乱で荒れ果てたフランス国土を国王の太陽の

⁸⁵⁰ 以前は《夜のバレエ》と邦訳されることが多かったが、近年は《夜の王のバレエ》、《夜のロワイヤル・バレエ》と呼ばれることが増加している。なお宮廷バレエ (*ballet de cour*) に関しては、舞踊学関連では「バレエ」、音楽学関連では「バレ」と表記される傾向にある。

ごとき輝きによって統治するという寓意が含まれている。この太陽役を演じたのがルイ 14 世であった。ルイは当時まだ 14 歳⁸⁵¹だったが、バレエの名手であった。フロンドの乱で王に反抗した貴族らは、「栄光」「勝利」「正義」「愛」など太陽を支える 21 の価値に配役され、圧倒的な舞踊技量と存在感を示す太陽役の少年王の前にひれ伏すという振付がなされていた⁸⁵²。

《夜と昼》は、夜から昼へと向かっていく筋の流れや、太陽の輝きを専制君主の威光の象徴とした点に、《夜の王のバレエ》との共通性が見られる。プレシチエーフは、《夜と昼》の制作過程ではプティパの演出に対してフセヴォロジスキーの理にかなった助言があった⁸⁵³と述べており、《夜の王のバレエ》のアイデアの借用には、フランス史に詳しいフセヴォロジスキーの促しがあった可能性が高い。

しかしプティパは、《夜と昼》のアポテオーズに太陽の舞台美術や太陽役のダンサーを登場させず、照明のみによって陽光を表現した。これについてプレシチエーフは、太陽には寓意的な意味があるので舞台装置家は太陽を前面に出すべきだったと指摘している⁸⁵⁴。教養人でバレトマーマヌでもあったプレシチエーフは、おそらく《夜と昼》を見たときに《夜の王のバレエ》を連想し、アポテオーズでは舞台装置なりダンサーによって、専制君主のシンボルとしての太陽が出現することを期待していたのであろう。

だが、プティパは、太陽や皇帝ではなくロシアの精を登場させた。ロマノフ家のシンボルである鷲は、あくまでもロシアの精を運ぶ存在として描いている。かつてサン＝レオンは、《せむしの小馬》のアポテオーズで、モスクワ大公国時代に石壁として築かれたクレムリンの壁を背景に皇帝を登場させ、その足元に農奴解放を暗示する壊れた鎖を置く演出を行い、時の皇帝アレクサンドル 2 世を称えた。これに比べてプティパの台本と演出手法は、最終的な賛美の対象を皇帝個人ではなくロシアにした点で、大ロシア主義への帰依が前面に出る演出となっている。この控えめな帝室賛美は、実直で質実剛健な性格だったと

⁸⁵¹ 《夜の王のバレエ》は 1653 年 2 月 23 日に謝肉祭の祝祭行事として上演された。一部文献には、このときのルイ 14 世の年齢を 15 歳としている記述もあるが、ルイ 14 世は 1638 年 9 月 5 日生まれなので、まだ 14 歳である。

⁸⁵² Judith le Blanc, “D’une mythologie l’autre. Troubles dans le genre allégorique louis-quatorzien,” *Études Épistémè* [En ligne], 39 (May 15, 2021), accessed February 8, 2022, <http://journals.openedition.org/episteme/10904>; DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.10904>

⁸⁵³ Плещеев, *Наш балет*, p. 253.

⁸⁵⁴ Плещеев, *Наш балет*, p. 255.

言われるアレクサンドル3世の気質⁸⁵⁵に沿ったものであった。

とは言うものの、プティパは《夜と昼》の中に「太陽」的な存在を全く登場させなかったというわけではない。ダンス・クラシックによって振り付けられた前半部分に、ソコロワの演ずる夜の女王と一対の形で、昼の女王としてヴァゼムを登場させている⁸⁵⁶。この「昼の女王」役は、実質的には《夜の王のバレエ》における太陽役に相当するものとして構想されたと見ることができる。

バレエ団ヒエラルキーとツアーリズム体制ヒエラルキーの相似形

《夜の王のバレエ》では、ルイ14世みずからが主役を踊り、バレエの技量と振付・演出によって出演者・観客たる宮廷人を圧倒してみせた。したがってこの上演は、宮廷の勢威を示す娯楽的イベントであると同時に、寓意を通じてルイの国内統治方針を表現した政治的イベントともなった。

しかし19世紀ロシアにおけるバレエは、王以下の宮廷人がバレエをたしなんだ17世紀前半のフランスとは異なり、既に専門家が踊る舞踊となっていた。そこでプティパは、その専門家集団たるバレエ団のヒエラルキーの頂点たる筆頭花形舞姫ヴァゼム⁸⁵⁷を、昼の女王すなわち太陽役に配することにより、《夜の王のバレエ》のルイ14世に擬制したのである。ルイ14世が卓越した舞踊力で居並ぶ者を圧倒することにより政治的権威を示したこと

⁸⁵⁵ アレクサンドル3世は、もともと次男に生まれて帝王教育を受けておらず、軍人なるべく育てられ、成人後に兄の急逝によって皇太子となった。そのため統治者としてのカリスマ性に欠けていることを自認しており、常日頃からみずからを「誠実なる連隊長」と呼んでいたという。

⁸⁵⁶ ヴァゼムとソコロワは、同世代であるが全く異なる芸風で人気を二分していた（「付録資料集掲載・図表J 1860～70年代の主要な花形舞姫」参照）。プティパとフセヴォロジスキーは《昼》の配役にあたり、愛らしい容姿と演技力が長所であったソコロワよりも、正確でアカデミックなテクニックを土台に繊細なポアント捌きと高難度のパをこなすヴァゼムを、皇帝の権威のシンボルである昼の女王に選んだ。ここから、彼らがバレエ団ヒエラルキーの頂点に立つ花形舞姫にいかなる資質を期待していたのかを見て取ることができる。バレエ団ヒエラルキーは、ダンス・アカデミックの技法の卓越性によって形作られるからこそツアーリズム・ヒエラルキーの相似形足り得るのであって、筆頭花形舞姫の基準を観客の支持の大きさに置くことは、フセヴォロジスキーが否定した商業主義であり、ツアーリズムとは対極的な政治の在り方である民主主義に類似するものになってしまうからである。この考え方は、数年後、第二次イタリア派のダンサーたちの来露によって帝室劇場バレエの在り方が問われる状況になった際に、その目指すべき方向性の指針として表面化することになる（詳細は後述の「3-1-4. 舞台興行自由化の影響：第2次イタリア派来露」を参照されたい）。

⁸⁵⁷ 昼の女王役を務めたヴァゼム本人は、自伝の中で《夜と昼》について好意的とは言えない書き方をしている。しかしこれについては、彼女の自伝が革命後（1937年）に出版されたものであることを考慮する必要がある。Ва́зем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884*, p. 247.

をふまえ、昼の女王が圧倒的な舞踊力で劇場を征服する様を、皇帝の威信の重ね合わせようとしたのである。この演出手法は、バレエ団のヒエラルキーが、帝政の身分秩序のヒエラルキーと相似形であることを示している。舞踊技量と存在感によってバレエ団のヒエラルキーの頂点に立つ花形舞姫を劇場世界におけるロシア皇帝に擬制するという《夜と昼》の手法は、間接的に皇帝やツァーリズムの礼賛を行うために、以後のプティパ作品でもたびたび取り上げられる方法となる。

3-1-3. フセヴォロジスキーによるバレエ音楽改革

「チャイコフスキー三大バレエ」に対する通説的評価への疑問

今日も上演が継続しているプティパ作品の中で知名度が高く、公演回数も多いものとしては、チャイコフスキーの楽曲に振り付けられた《眠れる森の美女》、《くるみ割り人形》、《白鳥の湖》の三作、いわゆる「チャイコフスキー三大バレエ」を挙げることができる。これらの楽曲は、舞踊を伴わない管弦楽組曲としても鑑賞の対象となっているほど楽曲の完成度が高く、クラシック音楽界のみならずバレエ界からも、アダン Adolphe Charles Adam (1803～56)⁸⁵⁸、ドリーブ Léo Delibes (1836～91)⁸⁵⁹、プーニ、ミンクス、ドリゴ Riccardo Eugenio Drigo (1846～1930)⁸⁶⁰ら 19 世紀の他のバレエ音楽作曲家の作品とは一線を画するものとして受けとめられてきた。こうした背景もあり、この 3 作品におけるプティパとチャイコフスキーの協働に関しては、古くから舞踊学・音楽学両領域で関心の的となり、研究対象となってきた。

従来の言説では、チャイコフスキーと、それ以前のプティパの協働者であるプーニやミンクスとの差異に着目し、チャイコフスキーをバレエ音楽に転機をもたらした存在として

⁸⁵⁸ オペラ座制作のバレエ《ドナウの娘》、《ジゼル》、《大騒ぎ》、《妖精の名付け子》、《海賊》等作曲している。

⁸⁵⁹ アダンの弟子である。オペラ座制作のバレエ《泉》、《コッペリア》、《シルヴィア》を作曲した他、1867年のパリ万博のための《海賊》改訂の際に付加された〈生ける花園〉の場面の楽曲も創作している。

⁸⁶⁰ 彼の経歴の詳細は本項内で後述するが、帝室劇場制作のバレエ《タリスマン *Le Talisman / Талисман*》(1889)、《フローラの目覚め *Le Réveil de Flore / Пробуждение Флоры*》(1894)等作曲している。

評価するのが通説となっている⁸⁶¹。特にソヴィエト時代の論考では、チャイコフスキーの音楽への評価と絡めてプティパ作品の価値を論ずることにより、共産主義イデオロギーと矛盾せずにプティパ作品の価値付けを行うことが可能であったこともあり、この視点からの評価が目立つ。ソヴィエト時代の舞踊史研究者バフルーシンは、チャイコフスキーのバレエ音楽を「交響曲化した音楽 симфоническая музыка」、チャイコフスキーの曲に振り付けられたプティパの作品を「交響曲化したバレエ симфонический балет」と呼び、チャイコフスキー三大バレエについて、それまでのプーニやミンクスの曲に振り付けられた作品にはなかった、振付と音楽の緊密な連携によって視覚と聴覚の相乗作用で作品世界を表現したものであるとして高い評価を与えている⁸⁶²。そして近年では、このチャイコフスキーとの協働がフセヴォロジスキーによって設定されたものであることが着目されるようになり、フセヴォロジスキーの劇場改革の一つである座付き作曲家制度廃止とチャイコフスキーの起用を一对にして、フセヴォロジスキー主導によるバレエ音楽改革と見る認識が広まりつつある⁸⁶³。

しかしこの改革後にあたる 1890 年代と 1900 年代の帝室劇場バレエに目を転じると、プティパはチャイコフスキーとの協働の一方で、従来型の作曲家であるドリゴとも少なからぬ数の作品を創作している。あまつさえ《眠れる森の美女》の翌年の新作《カルカブリーノ *Kalkabрино / Калькабрино*》(1891) では、事実上解雇されたはずのミンクスが再度起用されている。とすると、座付き作曲制度の廃止とチャイコフスキーの起用を機にバレエ音楽

⁸⁶¹ 例えばロシア音楽研究者、森田稔は 1999 年の著書『永遠の「白鳥の湖」』の中で、「チャイコフスキー [ママ] がバレエ音楽の改革者として、高い評価を与えられていることは、広く認められている」と述べている。森田、前掲書、104 頁。

⁸⁶² バフルーシンは、《眠れる森の美女》のリラの精や《くるみ割り人形》の雪の精を例に、単なる舞踊の伴奏ではなく、交響曲のように音楽自体によっても作品の世界観を表現したチャイコフスキーの音楽が、プティパやダンサーらのイマジネーションを掻き立て、より音楽と一体化した視覚表現の創造を目指す方向へと彼らを駆り立てたことを指摘し、その結果生み出された、音楽と緊密に結びつきながら作品世界を表現したバレエを「交響曲化したバレエ」と呼んでいる。彼はこのチャイコフスキーの音楽が、グリーンカやダルゴムイスキー、ロシア 5 人組らのオペラのバレエ場面の発展的延長として生まれたものであるとし、バレエ音楽改革は他国でも試みられたがはかばかしい成果をあげていないのに対し、ロシアの民族的音楽と振付の創造性が結びついたロシア・バレエでは成功を遂げたと述べている。森田によると、作曲家アサーフィエフ Борис Владимирович Асафьев (1884～1949) も《眠れる森の美女》に関する論考をこの視座に立って著しているという。Бахрушин, *op. cit.*, p. 158, p. 165, p. 169. 森田、前掲書、170～174 頁。なお、「симфонический балет」の直訳である「シンフォニック・バレエ」という語は、舞踊評論上、通常は、交響曲など、筋立てを持たない（多くの場合は既存の）楽曲に振り付けられたバレエ作品を指して用いられる言葉である。バフルーシンの用法は、チャイコフスキーのバレエ音楽の斬新さによって、バレエ（舞踊）側にも変化がもたらされたことを、一对の語で言い表そうとしたための特別な用法であると解される。

⁸⁶³ 鈴木晶『バレエ誕生』 東京：新書館、2002 年、369～373 頁。Lynn Garafola, “Russian Ballet in the Age of Petipa,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 157. .Meisner, *op. cit.*, pp. 208-212, pp. 224-225.

から旧弊が一掃されたというわけではなく、従来型の作曲家への揺り戻しがあったか、もしくはそもそもの改革の目的が従来型のバレエ音楽からの脱皮には置かれていなかったのではないかとの疑問が浮かび上がってくる。チャイコフスキー三大バレエが今日まで踊り継がれているのに対し、他の 1890 年代作品の多くは上演が途切れてしまっているために、後代に生きる我々の目にはあたかもチャイコフスキーの前と後でバレエ音楽のあり方がガラリと変わったかのように見えるが、それは現代まで生き残った作品を繋いで出来上がったアウトラインから受ける印象に過ぎないのである。

そこで本研究では以下の一項を割いて、フセヴォロジスキーによるバレエ音楽改革がどのように行われ、いかなる展開を見せたのか、また次々と登場する新しい作曲家にプティパがその都度どのように対応して作品を生み出していったのかの検討を、細部まで掘り下げて実施することとする。後期プティパをチャイコフスキー作品とだけ結び付けて評価することは、早急で短絡的な結論を導きかねない。この時期のプティパの創作を理解するためには、フセヴォロジスキーの企図した音楽改革の全貌を把握することが重要な前提となってくるからである。

オペラ座型制作スタイル導入の企図

フセヴォロジスキーは 1886 年に座付き作曲家制度を廃止して以後、10 名以上の作曲家をバレエ創作に起用している。作品ごとに作曲家を変えるこの方法は、オペラ座におけるバレエ制作と共通している。

帝室劇場総支配人に着任する前のフセヴォロジスキーは駐仏外交官であったから、普仏戦争と劇場火災のダメージから復興した 1870 年代後半のオペラ座バレエ⁸⁶⁴をつぶさに目撃しているはずである。この時期のオペラ座作品の振付はいずれもメートル・ド・バレエで

⁸⁶⁴ 1873 年に火災に見舞われ劇場の建物全てが消失したオペラ座は、以前から老朽化による移転先として建設が進められていたガルニエ宮の完成を待って、1875 年の年初から運営を再開した。プティパがサン＝ジョルジュの死に見舞われ、オペラ座風・フランス風の作風から離れることになった時期（「2-3-2. 欧州バレエ界における帝室劇場バレエ団の地位の変化」参照）は、ちょうどこの火災による閉鎖期間と重なっている。火災により、以前の作品の舞台装置や衣装が失われ、サン＝レオンが亡くなり、メートル・ド・バレエを務めていたリュシアン・プティパやバレエ学校の上級クラスを指導していたマリー・タリオニらが引退し、1860 年代から在籍する主要ダンサーはメートル・ド・バレエのメラント本人以外にはボーグランのみとなったことで、劇場再開後のオペラ座バレエは、良くも悪くも過去の伝統の継承よりも新たな創造へと向かうことになる。フセヴォロジスキーが目にしたであろう 1870 年代後半のオペラ座バレエは、この刷新の機運に満ちた時期だったことになる。

あるメラントが担当しているが、ドリーブ作曲の《シルヴィア *Sylvia, ou La nymphe de Diane*》(1876)⁸⁶⁵、サルヴェール Gaston Salvayre (1847～1916) 作曲の《ファンダンゴ *Le fandango*》(1877)⁸⁶⁶、メトラ Olivier Métra (1830～1889) 作曲の《イエツダ *Yedda, legende japonais*》(1879)⁸⁶⁷、ヴィドール Charles-Marie Widor (1844～1937) 作曲の《ラ・コリガース *La korrigan*》(1880)⁸⁶⁸と、作曲家の顔ぶれは多彩であった。これらの作品の楽曲について英国の舞踊学研究者ゲストは端的に、「この時代のフランス・バレエの特徴は、バレエ音楽の水準が向上したことだ」と述べており⁸⁶⁹、フランスのバレエ音楽はその前の時代、すなわちサン＝レオン時代よりも、同時代の管弦楽やオペラに近づきつつあった。

これに対し帝室劇場では、サン＝レオンのお気に入りだったミンクスが座付き作曲家として10年以上の間、バレエ音楽の創作を一手に引き受けている状況であった。フランス・バレエよりも一時代前のスタイルの音楽のまま、ただ一人の作曲家がバレエ創作を独占している状態は、オペラ座バレエを知るフセヴォロジスキーの目に、硬直化したものに映ったことだろう。帝室劇場バレエの音楽の水準をオペラ座に劣らぬものとするためには、オペラ座同様、多彩な作曲家に作品委嘱ができる制作システムへと、劇場運営の仕組みを変えていかなければならないと彼が考えたとしても、不思議はない。

既にオペラ座の台本作家制度は、駆け出し時代からプティパが積極的に台本作家との協働を行ってきたことで、制度の形ではなかったが実質的には帝室劇場に取り入れられていたと言える。ここで作曲家の起用に関しても、オペラ座と同じく作品ごとに総局が人選・発注を行う形に変更できれば、帝室劇場バレエの制作システムをオペラ座のそれに準ずるものにもなる。現状、総局が自由に作曲家の人選を行うための障壁となっている

⁸⁶⁵ 月と狩の女神ダイアナの侍女シルヴィアと羊飼いの青年アミンタの恋物語で、狩人オリオンが恋敵役、恋の神エロスが狂言回しの役で登場する。ギリシャ神話を下敷きになっているが、筋展開は世俗恋愛劇調である。楽曲もワルツやギャロップなど当時のパリで流行中の舞曲が中心である。1952年に英国の振付家アシントン Sir Frederick William Mallandaine Ashton (1904～88) による改訂版が主要な上演版となっている。

⁸⁶⁶ サルヴェールは、トゥールーズ出身の作曲家でパリ音楽院で作曲をトマ Charles Louis Ambroise Thomas (1811～96) に師事している。作品はピレネー山脈に近いスペインの村を舞台とする世俗恋愛劇で、スペイン舞踊が多数登場する。

⁸⁶⁷ メトラは舞踏会のためのオーケストラ指揮者として名を馳せ、パリの大衆劇場のオペラ＝コミック、バレエ、オペレッタの作編曲を手掛けるようになった。《イエツダ》は、日本を舞台にした作品である。

⁸⁶⁸ ヴィドールはオルガンの名手として知られ、25歳の若さでパリのサン＝シュルピス教会の *Église Saint-Sulpice* の終身オルガニストに任じられた。17世紀ブルターニュを舞台にした《ラ・コリガース》は、ブルターニュの民族舞踊や、ハミングによる合唱、1865年に発明されたティポフォン *tipo phon* と呼ばれる新しい楽器の使用といった従来のバレエ音楽にはない管弦楽法が見られる。《ラ・コリガース》の音楽についてゲストは、「ヴィドールの曲は聴衆をひときわ強く惹きつけた」と指摘している。アイヴァ・ゲスト『パリ・オペラ座バレエ』(Ivor Guest, *Paris Opera Ballet*, Hampshire, 2006) 鈴木晶訳、124頁。

⁸⁶⁹ ゲスト、前掲書、124頁。

るのが、座付き作曲家制度であった。

従来型のバレエ音楽の成立背景と座付き作曲家制度の問題点

バレエの舞踊動作の振付とは、音楽に対して、ダンサーの身体の動きや舞台上での場所移動を設定していく作業である。振付の創作は、台本からもたらされる靈感から湧き出る構想だけでなく、楽曲の速度・拍子・長さ・音色・曲想などからも少なからぬ影響を受けつつ行われることになる。着想の喚起や創作プロセスの円滑化という点で、振付家にとって作曲家との関係のあり方は、非常に重要な意味を持っている。バレエ・ダクシオン以来の伝統で、振付家はバレエ作品の全てについて最終的な決定権を持つ代わりに、作品の出来不出来の評価に関しても最終的な責任も負う立場であった。そのため振付家には、作曲家に対してあらかじめ振付構想と欲しい楽曲のアウトラインを伝えておくことや、出来上がってきた曲に対してさまざまな修正や作り直しを要求することが認められていた。

バレエが18世紀後半に舞踊による筋表現を標榜してオペラ＝バレから分離して独立した芸術ジャンルとなった時、バレエ音楽は、舞踊音楽としての踊りやすさと同時に、言葉に頼らず台本の筋を伝達するためのサポートの役割も求められることになった。この後者の要請に応えるために、歌詞のある楽曲の旋律をバレエ音楽に転用することにより原曲の歌詞内容の連想を観客の脳裡に引き起こすことを狙った「エール・パルラン *air parlant*」と呼ばれる手法が盛んに用いられ、作品の大部分が有名曲の編曲で占められることが肯定される風潮が生まれた⁸⁷⁰。1820年代から30年代にかけてオペラ座制作バレエの作曲に携わったエロール Louis Joseph Ferdinand Hérold (1791～1833)⁸⁷¹やシュネゾフェール Jean Madeleine

⁸⁷⁰ Stephanie Jordan, “The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra: 1820-1850,” in *Dance Chronicle* 4/4 (1981): 377-379. Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2000), p.8.

⁸⁷¹ エロールは、スクリーヴ（台本）とオーメール（振付）のコンビによる《夢遊病の女》と《眠れる森の美女》、および改訂版《ラ・フィユ・マル・ガルデ》の作曲家である。エロールは早世したため、彼のバレエ作品は1827～29年、すなわちヴェロン改革以前のバレエ・ダクシオン時代末期に集中している。アダムはエロールのバレエ作品について自著の中で「舞踊の音楽を書こうとするものはみな、エロールを手本にするとよい」と絶賛している。英国の舞踊学研究者ジョーダン Stephanie Jordan は、エロールがどうしても必要不可欠の部分以外では転用音楽の使用を避けようとしていたことを指摘し、エロールをアダムと並ぶオリジナル楽曲によるバレエ創作の先駆者であると評価している。Adolph Adam, *Souvenirs d'un musicien* (Paris: Michel Lévy frères, 1857), p. 35. Jordan, “The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra: 1820-1850,” in *Dance Chronicle* 4/4 (1981): 383-384.

Marie Schneitzhoeffter (1785～1852)⁸⁷²はこうした風潮を嫌い、交響曲やオペラと同様の作曲家が独自に創造した楽曲によってバレエ側の要請も満たすための創意工夫を行った。こうした作曲家側の努力は、1820年代半ばから批評家の反発を受けつつも反復されてきたが、作品のほぼ全曲を独自創作の楽曲とし、音楽的な完成度と興行面の両方で成功をおさめたのが、アダンによる1841年の《ジゼル》への付曲であった。ペローはこの《ジゼル》の創作時に、アダンとの密な協働を体験した当の本人であった。彼は、《ジゼル》での創作経験をその後のハー・マジエスティーズ劇場での創作においても再現することを望み、プーニを創作パートナーに選んでいる。

アダンはバレエ創作に携わる以前からオペラ＝コミックの分野で成功作を出しており、プーニもまたバレエ創作に携わる以前はイタリアでオペラ創作を手掛けていた。イタリア・オペラでもフランス・オペラでも、この時代の男性歌手の高音唱法はナポリ派以来の伝統にのっとりたファルセット唱法であった⁸⁷³ため、声を阻害する重厚な伴奏は回避される傾向にあった。この薄く軽いオーケストレーションは、上方志向性の強いバレエの動作の特性にふさわしい音色であるため、アダンやプーニは1830～40年代のフランス・オペラやオペラ＝コミック、イタリア・オペラの管弦楽法をバレエ音楽にも使用している。

アダンやプーニのバレエ音楽は、台本のナラティヴを音楽に反映させるための調性配置の工夫やライトモチーフの駆使、明瞭なメロディ、4または8小節単位の規則的な長さのフレーズといった特徴を備えている。これらは、バレエが言葉に拠らず身体表象で筋を表現するために必要とする音楽の助けと、楽譜に頼らず耳で聞いた音に基づいて踊らねばならないダンサーたちにも即座に理解できるフレーズやリズムの明瞭さを提供するためのものである。1820年代以降、転用音楽ではないオリジナル楽曲の創作によってバレエ音楽作曲に携わってきた作曲家らの経験の集積によって暗黙裡に編み出された一種の集合知であると言える。

ペテルブルク帝室劇場の座付き作曲家制度はペローがプーニをロシアに招いたことにより創設されたものである。したがって座付き作曲家制度とは、《ジゼル》の創作プロセス

⁸⁷² 《ラ・シルフィード》の作曲家。ティンパニ奏者からオペラ座の合唱指揮者となり、バレエ・ダクシオン期から七月王政期前半にかけてバレエ作品を多数創作している。オリジナル創作部分を多く含むバレエ曲を書いたため、批判を浴びたこともある。なお彼の苗字については日本語で「シュナイツホーファ」と記される場合もあるが、彼本人はフランスで生まれフランスで亡くなったフランス人であるので、ドイツ語読みよりもフランス語読みの「シュネゾフェール」のほうが妥当であろう。

⁸⁷³ 1830年代半ばにデュプレ Gilbert Duprez (1806～96) が始めた実声による高音唱法が徐々に広まることにより、19世紀後半は歌手の音量が増大する。オペラの管弦楽法もこれに連動して、重厚化傾向を見せることになる。

を劇場組織の雇用・人事の仕組みの中に落とし込んだものだと言い換えることもできる。プーニの死後は、1860年代のサン＝レオンの創作パートナー⁸⁷⁴のミンクスが跡を継いだ。

座付き作曲家制度を振付家側の立場から見ると、バレエを熟知した作曲家と密に相談を行いながら振付創作を進めることのできる環境を保障した劇場システムだということになる。振付家にとっては創作をスピーディ且つ円滑に進めやすいというメリットがあったが、その反面、同じ作曲家が常任のメートル・ド・バレエと長期にわたって創作パートナー関係を組むことに伴うマンネリ化の危険もあった。

プーニやミンクスの楽曲が帝室劇場バレエの音楽を独占していることについては、フセヴォロジスキーだけでなく、バレトマーヌの間にも是非があった。例えばプレシチエーフはプーニやミンクスの楽曲に対し一定の評価は与えつつも、振付家の要求に合わせて楽曲創作をしなければならないバレエ専門の座付き作曲家という制度自体が、作曲家本来の創造性という点からは異常なあり方であると述べている。そしてフセヴォロジスキーも自分と同様に、この制度の「根拠が薄弱なこと（несостоятельность）と不自然さ（фальшь）」を完全に理解していたから、廃止を考えたのだろうと推論している⁸⁷⁵。

作曲家との協働から見たプティパのこれまでの歩み

プティパは、1850年代後半に本格的な振付創作を開始して以来 1868年の《カンダウル王》まで、約15年プーニと仕事をしてきた。プティパにとって、振付スキルが未熟な時期にバレエ作曲の経験豊富で速筆のプーニが協働相手であったことは、大いなる助けとなっ

⁸⁷⁴ ミンクスはウィーン生まれのヴァイオリニストである。1853年にロシアの大貴族ユスーポフ公爵 Князь Николай Борисович Юсупов (1827～91) の農奴劇場 Крепостной театр (農奴を演者に舞台芸術を上演するための大貴族や大地主の私設劇場) のオーケストラの団長として渡露、1856年から61年まで、モスクワ・ボリショイ劇場のヴァイオリン奏者として活躍し、1861年にはコンサート・マスターに昇格、1864年からはモスクワ音楽院の教授とボリショイ劇場オーケストラのインスペクターを務める。バレエの作曲は、1862年にオペラ座作品《オルファ *Orfa, légende islandaise du VIII siècle*》(1852) のモスクワでの輸入上演に楽曲を付加したのが最初である。インスペクター就任時に、モスクワのバレエ団の座付き作曲家の役割も担うことになった。1864年、サン＝レオン振付の《ネメア》(モスクワでの世界初演時には《サラマンダー》のタイトルであった) の作曲を担当したことで、サン＝レオンに気に入られ、サン＝レオンのオペラ座のための作品《泉》の楽曲をドリーブと共作することになる。サン＝レオンはヴァイオリンの名手であったから、自分同様にヴァイオリンの優れた能力を持つミンクスとの仕事が進めやすかったのではないかと思われる。Robert Ignatius Letellier, *The Ballets of Ludwig Minkus* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008), pp. 5-11.

⁸⁷⁵ Плещеев, *Наши балет*, p. 289.

たことであろう⁸⁷⁶。ミンクスとは、1869・70年にモスクワが初演の地となった《ドン・キホーテ》で初めて組んでいる。サン＝レオンとプーニの死が同時期であったため、プティパが事実上の首席メートル・ド・バレエとなった時に、ミンクスもまたペテルブルクのバレエ部門の座付き作曲家となっている。以後、1870年代のプティパの作品は、モスクワの作曲家ゲルベル Юлий Густавович Гербер (1831～83)の作曲した《トリルビィ》以外、全てミンクスが楽曲創作を担当している⁸⁷⁷。

つまりフセヴォロジスキー着任の時点で、プティパはプーニとミンクス以外の作曲家との協働経験がゲルベルとの1作以外にほとんど見当たらない状態であった。同時代の振付家たちと比較すると、これは極めて異例である。オペラ座のメートル・ド・バレエだったマジリエやサン＝レオンや言うに及ばず、プーニとの協働を意図的に選択してきたペローですら、アダン他2～3名の作曲家の楽曲への振付を経験しているのである。

しかし首席就任後のプティパは、オペラ作品のバレエ場面の振付も職分として担うことになった。このオペラへの振付という分野を通じて、プティパは2年に1作程度のペースで複数の作曲家の楽曲への振付を経験してきた⁸⁷⁸。その量がフセヴォロジスキー体制の82/83シーズンになって突如爆発的に増加し、1シーズンで7作を創作することになったのは、前々節「3-1-1. 新体制発足期の帝室劇場とプティパ」で言及した通りである。この突如のオペラ振付の増加の確かな理由は不明であるが、その一つには、これからの音楽改革を前提に、ミンクス以外の多彩な作曲家の楽曲にプティパを慣らそうとするフセヴォロジ

⁸⁷⁶ プティパは自伝の最後の部分で、バレエ関係者から彼宛てに送られた手紙をいくつか紹介しているが、その中でプーニからの「短い書き付け」として、楽曲に関する注意書きと、「残りの曲を全てその日のうちに完成させるからすぐに送金を」というユーモラスな懇請の書かれた、1860年3月23日付の手紙も紹介している。手紙の行間からは、彼らの気の置けない関係が感じられる。なお、手紙の話題になっている音楽は、日付から考えて《青いダリヤ》の楽曲であると見られる。プティパ、前掲書、116頁。

⁸⁷⁷ 《真夏の夜の夢 *Le songe d'une nuit d'été / Сон в летнюю ночь*》(1876)は、メンデルスゾーンの同題の序曲および劇付随音楽に振付されているが、ミンクスが楽曲を付加している。プティパの父ジャン＝アントワヌの旧作の改訂である《フリサク》も、ミンクスが楽曲を付加している。

⁸⁷⁸ プティパのオペラへの振付であるが、次席就任前は《ルサルカ》など3作品を振り付けている。次席時代はグルック Christoph Willibald (von) Gluck (1714～87)の《オルフェオとエウリディーチェ *Orfeo ed Euridice / Орфей и Эвридика*》(1762)1作のみである。フセヴォロジスキー体制になる前の首席時代には、トマ Charles Louis Ambrose Thomas (1811～96)の《ハムレット *Hamlet / Гамлет*》(1868)、ワーグナー Wilhelm Richard Wagner (1813～83)の《タンホイザー *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg / Тангейзер*》(1845)、A. ルビンシテインの《悪魔 *Демон*》(1871)、ヴェルディの《アイダ *Aida / Аида*》(1871)、ゴメス Antonio Carlos Gomes (1836～96)の《グアラニー族 *Il Guarany / Гуарани*》、ゴルトマルク Karl Goldmark (1830～1915)の《シバの女王 *Die Königin von Saba / Царица Савская*》(1875)と6作品を手掛けている。

スキーの意図が働いていたのではないかとの推測も成り立つ⁸⁷⁹。

チャイコフスキー起用に至る道1：《キプロスの彫像》の輸入上演

フセヴォロジスキー体制での実質的なシーズン新作⁸⁸⁰は、戴冠式記念公演を終えた1883/84年のクリスマス・新春に上演された《キプロスの彫像 *Pygmalion, ou La statue de Chypre / Кипрская статуя*》となった⁸⁸¹。この作品の制作段階から、フセヴォロジスキーは座付き作曲家ではない外部作曲家の起用を企図しており、既にバレエ音楽に改革のメスを入れる姿勢を見せ始めていた。

《キプロスの彫像》の制作は、フセヴォロジスキーの着任から約10か月後の1882年7月には既に始まっていたことがわかっている。フセヴォロジスキーは、帝室劇場マネージャー（フセヴォロジスキーの副官にあたる役職）のポゴジェフ Владимир Петрович Погожев に宛ててロンドンから書き送った1882年7月16日／露暦4日付の手紙で、トルベツコイ大公 Князь Ивана Юрьевича Трубецкой（1841～1915）⁸⁸²が台本創作および作曲を行ったバレエ《ピグマリオン *Pygmalion*》⁸⁸³の台本とピアノ編曲譜を入手したことを告げ、帝

⁸⁷⁹ バフルーシンは、ロシア・バレエ史に関する著作の中で、格林カ Михаил Иванович Глинка（1804～57）、ダルゴムイシスキー Александр Сергеевич Даргомыжский（1813～69）、セローフ Александр Николаевич Серов（1820～71）、ムソルグスキー Модест Петрович Мусоргский（1839～81）、リムスキー＝コルサコフ Николай Андреевич Римский-Корсаков（1844～1908）らによるロシア・オペラのバレエ場面の音楽は、「交響曲化されたバレエ音楽」を伴うロシアのナショナル・バレエ誕生のさきがけとしての役割を果たしたと述べている。Бахрушин, *op. cit.*, p. 142. このバフルーシンの指摘と同様に、プティパの82/83シーズンでの多数のオペラ作品の振付経験もまた、バフルーシンの言うところの「交響曲化されたバレエ音楽」であるチャイコフスキー作品の振付へと発展する前段階としての役割を果たしたということもできる。

⁸⁸⁰ 戴冠式記念公演バレエであった《夜と昼》はペテルブルクでは上演されなかった。そこでフセヴォロジスキーは、ペテルブルクの観客のため、1883年10月7日に行われたボリショイ・カーメンヌイ劇場100周年記念公演での《真夏の夜の夢》（1876年の改訂再演）の中に《夜と昼》の一部分を挿入させた。したがってこの公演は《夜と昼》のペテルブルク初演に準じるものと位置付けられる。Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884*, p. 252. Худеков, *op. cit.*, p. 156.

⁸⁸¹ 振付プティパ、台本・作曲はトルベツコイ大公。1883.12.23.のペテルブルク初演では、アフロディーテの力で人間となる彫像ガラテア役をソコロワ、彫像の作者ピグマリオンを Ф. クシェシンスキー、富裕な商人に変装しガラテアと恋に落ちるファラオ役をゲルト、ガラテアに嫉妬するファラオの恋人ラミスをラディーナが演じた。

⁸⁸² モスクワ音楽院を設立したニコライ・トルベツコイ大公とは別人である。Князь Николай Петрович Трубецкой（1828～1900）とは別人である。

⁸⁸³ 1881年11月21日にウィーン国立歌劇場で初演され、シーズン中7回上演されている。振付はカール・テッレ Karl / Carl Telle（1826～95）。*Wienerstaatsoper*, s. v., “Liste,” in “Spielplan & Kalten,” accessed February 11, 2022, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/person/13289/work/1393/credit/273>

室劇場バレエ団の人数に合わせてプティパが更に曲の追加を望んだ場合でも作曲家は対応可能であると記している⁸⁸⁴。トルベツコイ大公はフセヴォロジスキーの母方の親族で⁸⁸⁵、パリで舞踏会のためのオーケストラを組織し自作の楽曲を演奏する活動を行っていた⁸⁸⁶。フセヴォロジスキーは、パリ駐在時代の知人である大公のバレエがウィーンで成功を取めたことを知り、この帝室劇場での輸入上演を自身の体制下で最初のシーズン新作に選んだのだった。

西欧の劇場で成功した大作をシーズン新作として輸入する上演は、サン＝レオン時代以前は頻繁に行われてきた。しかしプティパ時代以降の帝室劇場は、西欧諸国の成功作に頼らずとも観客を満足させられるバレエを自力で創り出すことができるようになっていたため、1869年のサン＝レオンが自身の2作品《バジリスク》と《羊飼いと蜜蜂》を持ち込んだのを最後に、他劇場制作作品の輸入は久しく行われていなかった⁸⁸⁷。またこの作品の制作元がウィーン国立歌劇場だという点も、輸入上演と言えればオペラ座作品であった帝室劇場の長い伝統から見れば型破りであった。フセヴォロジスキーが慣例を破って敢えてこの作品を取り上げた目的は、現状ではミンクスやプーニの楽曲にほぼ独占されている帝室劇場バレエのレパートリーの楽曲に、風穴を開けることにあった⁸⁸⁸。

しかし、《キプロスの彫像》の制作は、彼の期待通りには進まなかった。1年後、1883年7月21日／露暦9日——戴冠式記念公演を終えた後、劇場のオフシーズンの時期である——にフセヴォロジスキーは再びポゴジェフに手紙を書き送っている。内容は、「プティパがこのバレエの振付創作を行うよう、劇場管理委員会主任に命令させよ」というものであった⁸⁸⁹。これはすなわち、プティパがこの作品の振付に乗り気でなかったということの意味している。

⁸⁸⁴ Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), p. 192.

⁸⁸⁵ Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), p. 57.

⁸⁸⁶ Бахрушин, *op. cit.*, p. 151.

⁸⁸⁷ 《蝶々》は、台本のみオペラ座作品の輸入で、楽曲はミンクス、振付はプティパであるため、輸入上演というよりも別版の創作にあたる。10年以上輸入上演のなかったペテルブルクとは対照的に、モスクワでは1882年2月5日——すなわちフセヴォロジスキーがポゴジェフに手紙を書く半年近く前——にオペラ座作品《コッペリア》が上演されている。これは《コッペリア》のロシア初演にあたる。輸入上演を行ったのはモスクワのメートル・ド・バレエを務めていたハンセンである。

⁸⁸⁸ Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, pp. 241-242. Бахрушин, *op. cit.*, p. 151. Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), pp. 191-192.

⁸⁸⁹ Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), p. 192.

プティパが《キプロスの彫像》の振付に乗り気でなかった理由として、ロシアの舞踊学者グローワ Гурова は、プティパが出来合いの曲、すなわちプティパとの打ち合わせなしに創作された楽曲への振付を嫌がったためであろうと推測している。しかし、このフセヴォロジスキーの手紙が書かれる直前 82/83 シーズン中、プティパは7作のオペラの振付を行っている。これらは様々な作曲スタイルで創作されており、その中には世界初演のもの、ロシア初演のものも含まれていた。したがってプティパが、振付家との打ち合わせなしに創作された楽曲への振付を苦手としていた、あるいは座付き作曲家との協働で行われている振付創作の手順を変えられることを嫌がっていたと考えるのは早計である。彼が《キプロスの彫像》の振付に乗り気でなかった理由としては、トルベツコイ大公の楽曲を彼が好まなかったか、あるいは彼のイマジネーションを喚起しない楽曲であったかであると見るのが素直である。

実際、観客の楽曲に対する評価は芳しくない。古代地中海世界が舞台の筋でありながら、音楽は当世風の社交ダンスの音楽、ワルツやポルカ、カドリーユやカンカンが用いられていた。プレシチエーフは「あまり好まない」という婉曲な表現を使っている⁸⁹⁰が、スカルコフスキーは「よく言えば《美しきエレーヌ *La belle Hélène*》(1864)⁸⁹¹に似たドイツ風の小品 (*petite musique allemande*) ということになるが、50年間我々のオーケストラはこれほどひどい音楽を演奏したことはなかった」と手厳しい評価を下している⁸⁹²。一方、プティパの振付に関しては、同時代人のスカルコフスキーも後世のバフルーシンも一定の評価を与えている⁸⁹³。こうした評価を総合すると、プティパはトルベツコイの音楽を好まなかったものの、半年前のフセヴォロジスキーの命令には逆らわず、創作に力を尽くす態度は見せたということがうかがえる。

旧作の上演が続いていたことに倦んでいたペテルブルク帝室劇場の観客にとって、《キプロスの彫像》は1881年の《ゾライヤ》以来3年ぶりとなる待望の新作だったが、トルベツコイの音楽と平凡な筋が影響して、観客からの大きな支持は得られなかった。しかしト

⁸⁹⁰ Плещеев, *Наши балет*, p. 262.

⁸⁹¹ オッフエンバックのオペレッタ。ロシアでは1868年に初演され、大評判となった。

⁸⁹² Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, p. 237.

⁸⁹³ プレシチエーフは、〈影の踊り〉を除く全ての踊りが優美であり、第3幕の〈ガラテアの夢〉の場面はプティパの数ある「夢の場」の中でも最高であると絶賛している。Плещеев, *Наши балет*, p. 262. バフルーシンは、豪華でファンタジックな踊り、華麗なヴァリエーション、構成の完璧さなどを褒めている。Бахрушин, *op. cit.*, p.151. これに対してスカルコフスキーは、衣装が過剰で踊りを阻害していることと、豪華さを追求するあまり群舞が大規模になり過ぎであると指摘している。Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, pp. 237-239.

ルベツコイ大公が高位の貴族であったことと、フセヴォロジスキーがプレス関係に好意的な記事を書くよう手を回した⁸⁹⁴ことにより、決定的な不成功作とはならず済んだ。《キプロスの彫像》は翌シーズンも再演され、皇族の結婚祝賀公演でも取り上げられた。更に1888年にはモスクワでも上演されている。

チャイコフスキー起用に至る道2：2つのフェリ風作品

《キプロスの彫像》に続くフセヴォロジスキー体制下での新作の2作目《魔法の丸薬》と3作目《王の命令》は、ほぼ同時期に上演されている。《魔法の丸薬》がマリインスキー劇場で1886年2月21日／露暦9日に初演されたわずか5日後、2月26日／露暦14日にボリショイ・カーメンヌイ劇場で《王の命令》は初演されている。《魔法の丸薬》の作曲は座付き作曲家であるミンクスが行ったが、《王の命令》は帝室劇場のイタリア・オペラ部門の指揮者の職にあったフランスの作曲家ヴィゼンティーニ Albert Vizentini / Альбер Визентини (1841～1906) が担当した。創作時期が重なる二作品をミンクスと他の作曲家それぞれに委ねる方法は、《夜と昼》と《キプロスの彫像》の時にもフセヴォロジスキーが取った方法であった。フセヴォロジスキーの立場としては、多様な作曲家にバレエ音楽創作を委ねるという自分の方針も打ち出しつつ、現在はまだ座付き作曲家の地位にあるミンクスに対し契約通りの仕事を与えねばならなかった。ただ《夜と昼》から《キプロスの彫像》の公演までは半年弱空いていたが、今回はわずか5日であった。両作品の振付とリハーサルを同時並行しなければならなかったことは、プティパにとって大きな心労となった⁸⁹⁵。

《魔法の丸薬 *Les pilules magiques / Волиебныя пилюли*》は、電気照明導入のため改修中だったマリインスキー劇場の再開第1作でもあり、バレエ団の拠点がボリショイ・カーメンヌイ劇場からマリインスキー劇場へと移ることが決まってから最初の新作でもあり、パリで人気のフェリでアレクサンドリンスキー劇場の演劇公演でも成功を収めた《悪魔の丸薬

⁸⁹⁴ Плещеев, *Наш балет*, p. 262. スカルコフスキーは更に具体的に『グラージュダニン *Гражданинъ*』紙が、プーニヤミンクスの楽曲の退屈さからバレエ音楽を救ったのがトルベツコイ大公であるとの記事を掲載したこと、フセヴォロジスキーがこのバレエの創作プロセスに参加したことも報じたことも記している。『グラージュダニン』紙は、宮内省から助成金を得てメッセルスキー大公 Князь Владимир Петрович Мещерский (1839～1914) が運営していた保守系新聞である。Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения.*, pp. 237-239.

⁸⁹⁵ Meisner, *op. cit.*, p.195.

Les pilules du Diable) (1839)⁸⁹⁶のバレエ化でもあったため、観客の注目が集まった。プティパは原作にはほとんど頼らず、第1幕で魔法使いの洞窟、第2幕でビリヤードやトランプ等のさまざまなゲーム、第3幕では「レースの王国」の表題のもと世界各地の美しいレース(布)を描いた抽象バレエのオムニバスを創作し、筋のある台本に頼らずに振付と音楽のみで大作を描くという新境地を開拓した。プレシチューエフは「振付による3幅の絵画」(три хореографическія картины)と呼び好意的な評価を与えている⁸⁹⁷一方、バフルーシンは内容が素朴過ぎてアカデミックさに欠ける点で不評であったと述べている⁸⁹⁸。音楽に関してはスカルコフスキーが言及しており、オペレッタ《ボッカチオ *Boccaccio, oder Der Prinz von Palermo*》(1879)や《コルヌヴィルの鐘 *Les cloches de Corneville*》(1877)からの転用があったものの、フェリ風にしようとしたことが、かえって悪い結果になっていると分析している⁸⁹⁹。

一方《王の命令 *L'ordre du roi / Приказъ короля*》は当時ペテルブルクで最も人気のあったイタリア人舞姫ツッキ(詳細は次項「3-1-4.」参照)を客演主役に迎え、制作費をふんだんにつぎ込んだ作品であった。ドリーブのオペラ=コミック《王はそれを言った *Le Roi l'a dit*》(1873)の台本をもとに制作されたが、プティパは場所設定をルイ14世治下のフランスからフェリペ2世 Felipe II (1527~98、在位 1556~98) 治下のスペインへと変更し⁹⁰⁰、得意のスペイン舞踊の振付をふんだんに盛り込んだ。しかし全4幕と長大である点、舞踊場面偏重で演劇的要素に乏しくマイムに長けたツッキの才が活かしきれなかった点、音楽のほとんどがJ.シュトラウス2世 Johann Strauss II (1825~99)、ドリーブ、オーベール、マスネ Jules Emile Frédéric Massenet (1842~1912)、A.ルビンシテイン Антон Григорьевич Рубинштейн (1829~94)の転用で精彩を欠いていた点で、ツッキの人気をもってしても成功作とは呼べない結果となった⁹⁰¹。この有名曲の転用は、当時パリで流行していたオペレ

⁸⁹⁶ フランスの劇作家ラルー Ferdinand Laloue (1794~1850) とアニセ=ブルジョワ Auguste Anicet-Bourgeois (1806~71) の共作による3幕20景のフェリ。

⁸⁹⁷ Плещеев, *Наши балет*, p. 276.

⁸⁹⁸ Бахрушин, *op. cit.*, p. 154.

⁸⁹⁹ Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, p. 231. 《ボッカチオ》はスッペ Franz von Suppé (1819~95) が、《コルヌヴィルの鐘》はプランケット Jean Robert Planquette (1848~1903) が作曲したオペレッタである。

⁹⁰⁰ この変更により作品の舞台となった時代は100年遡ることになったが、フランスとスペインで王権が最も強大化した時期である点は共通している。

⁹⁰¹ Плещеев, *Наши балет*, p. 277.

ッタ＝フェリ⁹⁰²ではしばしば用いられる手法であったが、ペテルブルクの観客層にはオリジナリティに乏しいものと受け止められたのである。この作品はシーズン内で再演されるたびにカットが加えられ、短縮されていった。

この1886年2月の二作は共に、マイム場面の比重を減らし舞踊中心の構成を取った点で、従来のプティパの作風から大きく変化した作品であった。それは、当時民間劇場で流行中であったフェリ（詳細は次項）を帝室劇場バレエの舞台にも取り入れたいと考えていたフセヴォロジスキーの考えを汲んでのことであった。楽曲に関してもフェリ風を意識して、既存の有名曲の転用を積極的に行ったのであるが、両作品とも不評に終わった。この結果を受けてフセヴォロジスキーは、観客を惹きつける力のある楽曲を創作する力のあるロシア人のプロフェッショナルの作曲家に（привлечения русских профессиональных композиторов）バレエ音楽の作曲を委ねるといふ、《キプロスの彫像》以来の動きとは真逆の方向に転じる決意をする⁹⁰³。

チャイコフスキー起用の試みと頓挫

《眠れる森の美女》へのチャイコフスキーの起用がフセヴォロジスキー主導で行われたことはよく知られているが、フセヴォロジスキーは《眠れる森の美女》の作曲依頼（1888年5月～8月に手紙で交渉）に先立つこと1年半前の1886年11月20日／露暦8日、ペテルブルク滞在中⁹⁰⁴だったチャイコフスキーを突如自宅に呼び出し、プティパ同席のもとで新作バレエのための話し合いを行っている。

この発注の翌日の11月21日／露暦9日は、15年間帝室劇場バレエ公式の座付き作曲家

⁹⁰² 当時のパリでは、題材や演出面でのオペレッタのフェリ化と、劇中音楽への流行楽曲の取り入れによるフェリのオペレッタ化が同時に進み、オペレッタとフェリの接近が見られた（この詳細は「3-1-5. フセヴォロジスキーによる舞台興行の自由化の影響2：フェリゼーション」で取り上げる）。

⁹⁰³ Бахрушин, *op. cit.*, p. 156.

⁹⁰⁴ チャイコフスキーは、1877年9月末に、挙式から2か月足らずで性格不一致が露呈した結婚生活解消のためモスクワを出奔、以後7年半の間、欧州各地のホテルや友人宅を転々として暮らしてきた。しかし、ペテルブルク帝室劇場における《オルレ안의少女 *Орлеанская дева*》（1881）と《マゼッパ *Мазепа*》（1884）の世界初演、および《エフゲニー・オネーギン *Евгений Онегин*》（1879）のペテルブルク初演（1884）の成功による名声の高まりを受け、1885年にロシアに帰還、モスクワ郊外に住居を構えた。この新作バレエのための話し合いは、1886年10月末から11月にかけてのチャイコフスキーのペテルブルクに来訪中に行われたが、チャイコフスキーにとっては全く予定外の出来事であった。チャイコフスキーは、モスクワ定住と時期を同じくして創作を開始したオペラ《チャロデイカ（魔女） *Чародейка*》（1887、ペテルブルク帝室劇場で初演）の制作過程で、フセヴォロジスキーとの間に密な繋がりが生まれていたため、このような突然の呼び出しが行われたのであろう。森田、前掲書、154～155頁。

を務めたミンクスの引退のベネフィス公演の日だった。フセヴォロジスキーはバレエ音楽改革推進のため、1886年でミンクスの契約が切れるのを機会に、更新打ち切りと座付き作曲家制度そのものの廃止を決意していた⁹⁰⁵が、次の新作のためには、適任の作曲家を早急に探し、翌シーズン以降の新作創作依頼を行わなければならなかった。既に国民的作曲家としての地位を確立していたチャイコフスキーは、この仕事にまさにうってつけの存在であり、フセヴォロジスキーがチャイコフスキーを私邸に招いたのは、チャイコフスキーがペテルブルクを発つまさに前夜のことであった。

この話し合いの中で、フセヴォロジスキーはチャイコフスキーに対し、87/88シーズンのための新作バレエの創作を5000ルーブルで発注している⁹⁰⁶。チャイコフスキーはこの好条件を喜び、二つ返事でこの仕事を引き受けた。しかしモスクワに帰宅後、時間不足を理由に88/89シーズンの新作に変更してほしいとの手紙をフセヴォロジスキーに送って了承を得ている⁹⁰⁷。

この話し合いの際、フセヴォロジスキーとプティパ側からは、フロベール Gustave Flaubert (1821~80) の『サランボー *Salammbô*』(1862) のバレエ化が提案された。古代カルタゴの神殿巫女を主人公とする『サランボー』は、フセヴォロジスキー好みのフランス文学であり、『カンダウル王』や『ラ・バヤデール』同様プティパの得意な、スペクタクル性の高い異国趣味の舞台を作りやすい筋であった⁹⁰⁸。しかしチャイコフスキーはこれを断り、代わりにラ・モット＝フーケの『オンディーヌ』⁹⁰⁹を提案して、了承されている。チャイコフスキーは、同じ題材を基に1869年にオペラ『オンディーヌ *Ундина*』を創作し

⁹⁰⁵ 帝室劇場総局から提出されていた座付き作曲家制度の廃止の上申に対し、宮内大臣が1886年8月14日／露暦2日に署名、9月13日／露暦1日（86/87シーズン開幕の2日前）付でフセヴォロジスキーは、同制度廃止、およびミンクスの解任と4000ルーブルの年金支給を決定している。

⁹⁰⁶ 森田、前掲書、155~156頁。

⁹⁰⁷ チャイコフスキーの期限延長の申し出により空白となった87/88シーズンの新作のためフセヴォロジスキーによって起用されたのが、ミハイル・イワノフであった。彼は師であるチャイコフスキーよりも前衛的な作風であった。

⁹⁰⁸ プティパは後年、彼の帝室劇場奉職55周年公演の演目、そして年齢から考えて自分の最終作品となるであろう新作の演目としてこの『サランボー』を望んでいる。『サランボー』のバレエ化への思いを、彼は10年以上あため続けていたのである。この時は総局の了承を得られ、実際に制作が進行し始めたが、フセヴォロジスキーの退任期と重なったこともあって途中で頓挫し、『魔法の鏡』に変更となっている。『サランボー』はプティパにとって、いわば幻のバレエ、見果てぬ夢の作品となるのである。Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), pp. 150-151.

⁹⁰⁹ ロシアの詩人ジューコフスキー Василий Андреевич Жуковский (1783~1852) によって1837年にロシア語翻訳されており、人々に良く知られた筋であった。

ており⁹¹⁰、その中のオンディーヌと騎士の愛の二重唱をヴァイオリンとチェロに置き換えて《白鳥の湖》のオデットと王子のパ・ド・ドゥに転用した。このときの経験から、チャイコフスキーは、オペラ《オンディーヌ》の楽曲の活用による創作期間の短縮と、お蔵入りとなっていた作品の復活を図ったのであろう。

しかし、帝室劇場バレエのレパートリーには30年前からペローの《オンディーヌ》が存在しており、近年では1884年に上演されている。ペロー版はラ・モット＝フーケの原作から舞台をシチリア、男性を騎士から漁師に翻案してはいるものの、水の精と人間男性の悲恋という筋の骨子部分の類似性は如何ともしがたい。結局、チャイコフスキーの弟モデスト Модест Ильич Чайковский（1850～1916）による台本が1887年10月にフセヴォロジスキーに提出されたが却下となり、《オンディーヌ》のバレエ化計画は立ち消えとなった⁹¹¹。だがフセヴォロジスキーは、チャイコフスキーのバレエへの起用を諦めなかった。フセヴォロジスキーみずから台本の筆を取り、再度チャイコフスキーにバレエ創作依頼をもちかけたのが、《眠れる森の美女》だった⁹¹²。

⁹¹⁰ 1869年に全3幕のオペラとして作曲され、1870年にアリアと二重唱、終幕の合唱がモスクワ帝室劇場で上演されている。その後チャイコフスキーは、一部を残し1873年に楽譜を廃棄したため、全幕通しの上演は一度も行われていない。

⁹¹¹ 却下の理由についてモデストは、台本がチャイコフスキーにもプティパにも気に入られなかったためだと書いている。ロシアの舞踊学研究者グローワ Гурова は、バレエ＝フェリの上演を企図していたこの頃のフセヴォロジスキーの構想とのズレの存在を指摘している。森田、前掲書、157頁。Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), p. 156.

⁹¹² フセヴォロジスキーは、現在台本執筆中のペロー童話に基づくバレエ《眠れる森の美女》の作曲を依頼したい旨の手紙を1888年5月25日／露暦13日にチャイコフスキーに送付しているが、郵便不達のためか思案中であったためかチャイコフスキーからの返事はなかった。その後フセヴォロジスキーは完成した台本を帝室舞踊学校校長のリュミン Иван Иванович Рюмин（1837～99）に命じて8月1日／露暦7月20日付で彼に送付したが返信がないため、8月21日／露暦9日に台本受領の確認と作曲の意向を尋ねる手紙を再度送っている。チャイコフスキーは8月25日／露暦13日に台本が未着だが作品に興味がある旨を、9月3日／露暦8月22日には台本が到着し、一読して自分が作曲する上で最良の台本だと思った旨を返信している。但し、フセヴォロジスキーは、台本送付後チャイコフスキーからの応答を待っていた8月8日／露暦7月27日に、部下のボゴジェフに宛てて、フランス人作曲家ヴィゼンティーニの方が、古いフランス民謡に通じている点でチャイコフスキーよりも適役だと考えていたことを告白している。ヴィゼンティーニは1879年から89年までペテルブルク帝室劇場のイタリア・オペラ部門首席指揮者を務めており、《王の命令》（1886）のため、ドリーブやオーベールら様々な作曲家の楽曲のアレンジに基づく創作を行っている。しかしフセヴォロジスキーはこの際、首席指揮者の業務範囲内として扱いギャランティを支払わなかった。もしヴィゼンティーニに《眠れる森の美女》の創作を依頼すれば作曲料を支払わざるを得なくなるが、それが物議を醸すことを懸念していると、フセヴォロジスキーはボゴジェフに書き送っている。メイスマーおよびグローワはこの手紙を基に、フセヴォロジスキーが本当に《眠れる森の美女》を依頼したかった作曲家はヴィゼンティーニであったと述べているが、先に頓挫した《オンディーヌ》の作曲依頼の件や手紙の日付から判断して、フセヴォロジスキーは、チャイコフスキーとヴィゼンティーニを比較し、更に諸事情も考慮した上で、5月の時点ではチャイコフスキーを選択していたと見るべきである。ボゴジェフへの手紙は、チャイコフスキーからの反応がないため、第二候補としてヴィゼンティーニを起用する可

ドリゴのバレエ部門転属

フセヴォロジスキーは、チャイコフスキーがオペラ《チャロデイカ》の作曲に呻吟しているのを既に目撃しており、彼のような作曲家にプーニやミンクスのような速筆を期待できないことは重々承知していた。したがってチャイコフスキーの《オンディーヌ》に対し、フセヴォロジスキーは翌 87/88 シーズンの新作として発注を行っている。

しかしこのために、直近の 86/87 シーズンの新作の予定は空白となった。そこで総局は、この年の 8 月 3 日／露暦 7 月 22 日にペテルゴフ離宮で行われた皇后主催公演で世界初演された 1 幕ものの小品《キューピッドへの捧げもの *L'offrande à l'Amour / Жертвы Амуру*》と、《エスメラルダ》の改訂上演をクリスマスと新年の時期に上演することとした。

《キューピッドへの捧げもの》の音楽はミンクスが作曲した。舞踊評論家レシュコフ Денис Иванович Лешков (1883～1933) はこの作品について、プティパとフセヴォロジスキーが協働して 18 世紀の牧歌劇風の舞台を作り上げたもので、離宮での公演は成功だったと述べている。結果的にこの作品は、ミンクスの在職中最後の仕事となった⁹¹³。マリインスキー劇場での初日は 1886 年 12 月 7 日／露暦 11 月 25 日で、ミンクスのお別れベネフィスから 2 週間経過した後であった。この公演は花形舞姫のひとりソコロワの引退公演でもあり、大勢の観客が別れを惜しみに詰めかけた。

改訂版《エスメラルダ》の方は、客演 2 シーズン目となるツッキが主演したが、その後の 4 か月間で 24 回の上演を重ねる成功作となった。ツッキのためにプティパは新たに〈パ・ド・シス〉を付加したが、その作曲を手掛けたのが、86/87 シーズンから新たにバレエ部門の首席指揮者に任じられたドリゴ Riccardo Eugenio Drigo / Риккардо Эудженио Дриго (1846～1930) であった。

ドリゴは、パドヴァのガリバルディ劇場 Teatro Garibaldi Padova で指揮者兼コレペティトウアを務めていたが、フセヴォロジスキーの前任でオペラ好きだったキスター男爵に見出されて 1878 年に来露、帝室劇場のイタリア・オペラ部門の指揮者となった。ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813～1901) のオペラ《アイーダ *Aida / Аида*》(1871、ロシア初演 1875)

能性が出てきたために書かれたものであろう。Meisner, *op. cit.*, pp. 224-225. Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), p. 160-161.

⁹¹³ Денис Иванович Лешков, *Мариус Петина (1822-1910)* (Петроград: Издание Петроградских Академических Театров, 1922), p. 35.

や《仮面舞踏会 *Un ballo in maschera / Бал-маскарад*》(1859、ロシア初演 1881) の公演を成功に導いたことにより、総局や観客層からの評価は高かったが、イタリア・オペラ部門が 1885 年に廃止された⁹¹⁴ため中途半端な立場に置かれていた。フセヴォロジスキーは、座付き作曲家制度廃止に伴い、強力な指揮者の存在がバレエ部門には必要であると考え、ドリゴをバレエ部門に抜擢した。ドリゴのバレエ部門首席指揮者任命は 1886 年 9 月 13 日／露暦 1 日付であったが、これは座付き作曲家制度廃止とミンクス解任の公表と同日であった。その 2 日後の 86/87 シーズン初日に彼は《ファラオの娘》を指揮して成功を収め、更に 3 週間後の皇帝臨席の公演でも皇帝からスタンディング・オベーションを賜り、バレエ指揮者としての能力を内外に示した⁹¹⁵。

ドリゴはヴェネツィアの音楽院に在学中にドニゼッティの弟子ブツォーラ Antonio Buzzolla (1815~71) に作曲を師事、その後は指揮者の道を歩んでいるが、これまでにオペラ作品を 2 作発表した経験があった。フセヴォロジスキーはドリゴのバレエ指揮者就任契約にあたって、年 1 作新作バレエを創作することという条項を付加している⁹¹⁶が、これは 1884 年にペテルブルクで上演されたという彼のオペラ《さらわれた妻 *Похищенная жена*》を評価してのことであろう。《エスメラルダ》の改訂に伴いに挿入曲が必要となったように、バレエ上演には小曲の創作や既存曲転用に伴う編曲が伴うことが多く、従来ミンクスが担っていたこうした働きをドリゴに負わせる意図もあったと思われる。こうした任務については、バレエ部門に座付き作曲制度が設けられる以前は、首席指揮者のリャードフが担当しており、従前の形に復した形となった。しかし「年 1 作の新作バレエ」という契約条項からは、バレエ上演に伴う小規模な編曲や創作という以上の、作曲専門家としての働きをフセヴォロジスキーがドリゴに期待していたことも読み取れる⁹¹⁷。

⁹¹⁴ 帝室劇場内のイタリア・オペラ部門はニコライ 2 世の肝煎りで設立され、イタリア人を中心とする外国人歌手が客演、あるいは長期契約で在籍して、イタリアやフランスのオペラを上演してきた。フセヴォロジスキーは、この部門の人件費が赤字続きの帝室劇場財政を圧迫していることと、ロシア人歌手たちが十分に成長して外国人歌手と遜色なくイタリア・オペラを謳える水準になったこと、アレクサンドル 3 世の意向がロシア人歌手によるオペレッタの振興にあることを受けて、イタリア・オペラ部門を廃止した。

⁹¹⁵ Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), p. 185. なお、メイスナーは、バレエ部門の首席指揮者を務めてきたパプコフ Алексей Дмитриевич Папков (1829~1903) の退職に伴いドリゴがバレエ部門指揮者に就任したと書いているが、パプコフの退職は 1890 年であり (メイスナーはこれを誤認している)、これは誤りである。Meiner, *op. cit.*, p.219. Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884*, p. 406.

⁹¹⁶ Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), p. 185.

⁹¹⁷ ドリゴに課された作曲関連の任務に関して、メイスナーは「必要に応じたバレエ作品のスコアへの修正と付加」と述べているが、フセヴォロジスキーはバレエ部門首席指揮者としての契約当初から「年に 1 作のバレエ創作」という条項を付していたことが Гурова の調査で分かっている。Гурова, *Ibid.*

ミンクス解雇と座付き作曲家制度廃止のための長期的戦略

本項はここまで、フセヴォロジスキー就任から 1886 年末までのバレエ音楽改革にまつわる動きを追ってきた。その中から座付き作曲家制度廃止とミンクス解任の前後の動きを時系列に沿う形で抽出したのが「論文内掲載・図表 19」である。複数の資料の照合に基づくこの流れから、フセヴォロジスキーが表面上はミンクスに通例どおりの創作の機会を与えながら、水面下で彼の事実上の解雇と彼の抜けた穴を埋めるための人材確保に動いていたことが読み取れる。

図表 19 座付き作曲家制度廃止とミンクス解任に伴うフセヴォロジスキーの動き

Скальковский (1899)、Гурова (2015,2016)、Плещеев (1899) 等に基づき高島登美枝が作成

日付 (露暦)	劇場行事	フセヴォロジスキー (劇場上層部) の動き
1882.07.04.		《キプロスの彫像》の台本とピアノ編曲譜を入手。
1883.05.18.	戴冠式記念公演《夜と昼》。作曲はミンクス。	
1883.07.09.		プティパに《キプロスの彫像》の振付を進行させるよう、副官ボゴジェフに手紙で指示
1886.02.09.	マリインスキー劇場でミンクス作曲《魔法の丸薬》世界初演。評価は割れる。	
1886.02.14.	ポリショイ・カーメンヌイ劇場でヴィゼンティエーニ作曲《王の命令》世界初演。既存曲の寄せ集めの音楽はアカデミックさを欠き不評。	
1886.07.22.	ペテルゴフ離宮における皇后主催公演でミンクス作曲《キューピッドへの捧げもの》世界初演。好評を博す。	
1886.08.02.		座付き作曲家制度廃止の上申に宮内大臣が署名
1886.09.01.		座付き作曲家制度廃止を公表 ミンクスの契約更新を行わないことを公表 ミンクスに 4000 ルーブルの年金支給を決定 ドリゴをバレエ部門の首席指揮者に任命 パプコフが第二指揮者に降格となることを公表
1886.09.03.	《ファラオの娘》で 86/87 シーズン開幕 ドリゴのバレエ指揮者デビュー 2 日間のリハーサルで成功を収める	
1886.09.25.	《ファラオの娘》公演に皇帝臨席 ドリゴに対し皇帝がスタンディング・オベーション。	
1886.10.06.	パプコフの帝室劇場勤続 40 周年祝賀会	
1886.11.08.		ペテルブルク滞在中のチャイコフスキーをフセヴォロジスキーが私的に召喚。プティパ同席の上、新作バレエの題材についての協議を行い 87/88 シーズンの新作として発注。
1886.11.09.	ミンクスの引退ベネフィス	
1886.11.25.	ソコロワの引退ベネフィス。マリインスキー劇場で《キューピッドへの捧げもの》を上演。	
1886.12.17.	ツッキ主演で《エスメラルダ》改訂上演 ドリゴ作曲〈パ・ド・シス〉を付加	
1886.12.25.		チャイコフスキーから、新作バレエ上演の 88/89 シーズンへの延期願い。

既に述べた通り、《キプロスの彫像》の輸入上演に向けて着任 10 か月後から積極的に行動を起こしているフセヴォロジスキーの動きからは、彼が就任の初期段階から、バレエ音楽改革の意志を抱いていたことが読み取れる。しかし彼は、就任からの 5 シーズンはミンクスを座付き作曲家としての地位に留めたまま、トルベツコイ大公やヴィゼンティーニに新作を外注するという形を取っている。そして戴冠式記念公演や皇后主催の公演など、帝室関係の公演はミンクスに任せている。

またミンクスの《夜と昼》とトルベツコイ大公の《キプロスの彫像》、ミンクスの《魔法の丸薬》とヴィゼンティーニの《王の命令》の制作時期はそれぞれ重なっていることからみて、ミンクスを差し置いての外部作曲家への創作依頼は理にかなって見えるようになっている。更にミンクスを座付き作曲家の地位から引き離すにあたって、表面上は契約満了まで待った上で 60 歳になったことを理由に次期更新を行わないという形を取っており、これまでの帝室劇場への貢献への功勞として 4000 ルーブルの年金を与える措置も付け加え、お別れのベネフィスも設けている。

こうしたことから、フセヴォロジスキーはミンクスの解雇を、総支配人としての強権を発動する形ではなく、極力穏便に運ぼうとした姿勢が読み取れる。それは温厚で公正であったというフセヴォロジスキーの人柄⁹¹⁸の表れでもあろうが、改革のために不可欠のこの人事がプティパやバレエ団員、バレトマヌらに与える衝撃の大きさ予想しており、反発を回避しようとしたためでもあろう。この慎重な姿勢は、フセヴォロジスキーの先々代の総支配人である С. Гедоноフや、後任となるヴォルコンスキー公爵 Князь Сергей Михайлович Волконский (1860~1937) が着任早々大胆な劇場改革を開始して、大きな反発を受けたのとは対照的である。

その一方、この人事の公表は宮内大臣の署名からひと月後の 9 月 13 日／露暦 1 日であったが、その翌々日の 9 月 15 日／露暦 3 日が 86/87 シーズンの初日がであったことから見て、フセヴォロジスキーがこの人事を極めて秘密裏に進めていたことが読み取れる。情報をシーズン開幕直前まで伏せておくことによって、彼は初日の公演の遂行のためには、誰もが個人的な賛否をさておいて決定を受容せざるを得ないという状況を作り出したのである。このため、バレエ部門首席指揮者として急遽シーズン初日を指揮することになったドリゴは、バレエ作品全幕指揮の経験が皆無であるにもかかわらず、わずか 2 回のリハーサル機会しか与えられないことになった。これはバレエ団員にとっても、不安感の募る状況であ

⁹¹⁸ Лев Дмитриевич Мельничук, “И.А. Всеволожский: основные черты личностной парадигмы,” in *Научно-методический электронный журнал «Концепт»* 17/5(2016): 38.

った。そして万一初日が不成功に終わった場合は、フセヴォロジスキー自身も劇場内外から非難を受けるおそれがあった。しかし彼は、公演を台無しにする危険を冒しても、敢えて直前まで情報を伏せることを選んだ。ドリゴの才能への信頼もあったであろうが、ここからは、彼の不退転の決意を読み取ることができる。

帝室劇場の観客層にとっても、この人事は大きな驚きだったと思われる。ただ、以前からドリゴのオペラ指揮者としての卓越ぶりは知れ渡っており、更に《ファラオの娘》の成功でバレエ指揮者としての適性をも証明したため、ドリゴのバレエ部門首席指揮者起用に對しての批判の声は上がらなかった。しかし、プレシチエーフもスカルコフスキーも、ドリゴの配置転換によりバレエ部門の第二指揮者に降格となったパプコフ Алексей Дмитриевич Папков (1829~1903)⁹¹⁹への同情⁹²⁰や、ミンクスのこれまでの功績を称える言葉⁹²¹を書き残していることから、この改革が痛みを伴うものであったことがうかがえる。

プティパと作曲家の関係

プティパがこの人事をどのような思いで受け止めたのかを示す資料は、見つかっていない。ヴァゼムはミンクスの仕事ぶりについて、自宅で仕事をきちんと仕上げたしまい、ダンサーが関与する段階以降の稽古の現場には滅多に顔を出さなかったと述べている⁹²²。プティパの側も、チャイコフスキーとグラズノフ Александр Константинович Глазунов (1865~1936) との協働に関しては自伝中で紙幅を割いて思い出を書き留めているが、《ドン＝

⁹¹⁹ パプコフはモスクワ帝室舞踊学校出身のダンサーであったが、当時の帝室舞踊学校は在籍者全員が舞踊、歌唱、演技を学ぶシステムであったためヴァイオリニストに転身し、1846年からモスクワ帝室劇場のオーケストラに入団した。1850年にモスクワのバレエ指揮者となり、1862年にリヤードフに代わるバレエ部門指揮者としてペテルブルクに移籍している。当時のバレエ部門のオーケストラは主に外国人音楽家で構成されており、ソリストにはヴィエニャフスキ Henryk Wieniawski (1835~1880) やアウアー Auer Lipót (1845~1930) らが起用され、非常に高水準であった。ヴァゼムはパプコフの音楽的力量について、彼らと互角に對峙するには弱く、その点では卓越した指揮者だったとは言い難いものの、踊りやすい指揮をしたと評している。Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884*, p. 193.

⁹²⁰ Плещеев, *Наши балет*, p. 288. Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, pp. 242-243.

⁹²¹ Плещеев, *Наши балет*, pp. 289~290. Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, p. 243.

⁹²² 同じ部分でヴァゼムはミンクスについて、「プーニよりも正確でまじめな曲想でバレエ団員はみなその仕事ぶりに満足していたが、軽やかで踊りやすいという点ではプーニの方が勝っているように自分は思う」という趣旨の評価も下している。Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884*, p. 192.

キホーテ》以来 17 年協働したミンクスに関しての特別な言及は見当たらない。これらを考え合わせると、プティパとミンクスの関係はビジネスライクなものであったことが読み取れる。

プティパの場合、プーニを帝室劇場に推したペローやミンクスをオペラ座に伴ったサン＝レオンとは異なり、特定の作曲家と特別に親しい人間関係を築くことはなかった。彼は、基本的には制作側の人選した作曲家と円滑に、しかしあらかじめ台本をもとに彼が構想した楽曲構成、拍子と速度と小節数、曲想、ときに調性や使用楽器を作曲家に指示するというやり方で仕事を進めている。

そのプティパが、作曲家の人選に対して劇場総局に自分の意志を表明したことが 2 度だけあったことが、文献記録からわかっている。1 度目は既に述べた《キプロスの彫像》の件で、この際はトルベツコイ大公の曲への振付作業の遅滞という、いわば無言の抗議の形をとっている。2 回目は、チャイコフスキーが新作バレエ発表を延期した代わりとして 87/88 シーズンの新作《巫女》の作曲に起用されたミハイル・イワノフ Михаил Михайлович Иванов (1849～1927)⁹²³に対してで、こちらははっきりと作曲家の変更を要求している。

《巫女》により提起されたバレエ音楽のあり方をめぐる議論

ミハイル・イワノフは、ペテルブルクの主要数紙に寄稿先を有していた音楽評論家であった。彼をアマチュア作曲家のカテゴリーに分類する研究もある⁹²⁴が、音楽実技に関しては、音楽院出身ではなかったものの、チャイコフスキーをはじめとする著名音楽家に個人的に師事し、更に研鑽のため 5 年間のイタリア留学も果たし、この起用以前にも交響曲や管弦楽曲、ピアノ曲などが演奏された実績を持っていることから、作曲も専門家と呼べる水準に達していたと評価すべきである。フセヴォロジスキーは、彼の作曲実績や音楽評論

⁹²³ 同時代に活躍した作曲家ミハイル・イッポリト＝イワノフ Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов (1859～1935) とは別人である。

⁹²⁴ グローワは、19 世紀後半の帝室劇場バレエと関係のあった作曲家を 3 つのカテゴリーに分類している。第一カテゴリーは、ロシア人の作曲専門家で A. ルビンシュテイン、チャイコフスキー、リムスキー＝コルサコフ、グラズノフを挙げ、第二カテゴリーにはプーニ。ミンクスら外国人作曲家を、第三カテゴリーにはトルベツコイ大公ら非・専業作曲家を分類している。グローワはミハイル・イワノフをこの第三カテゴリーに含めている。Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), p. 194.

家としての見解を踏まえ、前作の《魔法の丸薬》や《王の命令》とは一線を画した、アカデミックなバレエ音楽の創作を期待して彼に仕事を発注したものと思われる。

しかしミハイル・イワノフには、振付家と意思の疎通を行い、円滑にバレエ音楽を作曲するために必要な最低限のバレエの知識が欠けていた。イワノフからフセヴォロジスキーに宛てた状況説明の手紙によると、プティパは通常の自分の創作プロセス通りにあらかじめミハイル・イワノフに作曲指示書を書き送ったが、そこには「ヴァリエーション」についての明確な指示が含まれておらず、イワノフもまたバレエ用語としての「ヴァリエーション」⁹²⁵の意味と必要性について無知であった⁹²⁶という。

結局プティパは、《巫女》全体に必要なヴァリエーション数の半分以上の作曲をドリゴに依頼し、《巫女》の音楽はイワノフの曲の中に一部ドリゴの創作したヴァリエーションが混じる形になった⁹²⁷。プティパは更に、劇場管理委員会に対し《巫女》の作曲をミンクスに発注し直すよう上申している。《巫女》の制作過程でプティパとイワノフの間に生じたトラブルがどのようなものであったか具体的にはわかっていないが、以上から判断して、イワノフの仕上げた曲には当初ヴァリエーションにふさわしいスタイルの楽曲が全く含まれておらず、その後の振付創作の過程でも二人の意思疎通には様々な齟齬があったのではないかと思われる。しかしプティパの上申は却下され、《巫女》はイワノフの音楽で上演された⁹²⁸。

このような経緯を経てできあがった《巫女》の音楽について、イワノフ自身は、この作品こそがロシアで初めて、バレエ音楽に交響曲同様の高い芸術性の創出を試みたもの——本項冒頭で述べたバフルーシンの言葉で言うところの「交響曲化されたバレエ音楽」——

⁹²⁵ 音楽用語としての「ヴァリエーション」は変奏・変奏曲を指すが、バレエ用語としての「ヴァリエーション」はソロの踊りを指す。

⁹²⁶ この理由についてイワノフ本人はフセヴォロジスキーに対し、バレエの全曲スコアは出版されないのを見たことがなかったからだと弁解している。Гурова, *op. cit.*, p. 194.

⁹²⁷ グローウによると、初演でドリゴの楽曲が喝采を浴びたことに憤慨した M、イワノフは、ダンサーに迷惑をかけないようにドリゴの楽曲と同じ拍子・同じテンポ・同じ長さで新たにヴァリエーションを創作するので、ドリゴの曲と入れ替えて欲しいとフセヴォロジスキーに書き送っている。Гурова, *op. cit.*, p. 194. これに対するフセヴォロジスキーの返答は不明だが、当時《巫女》の音楽をめぐる議論が活発化していた事情を考慮すると、もしヴァリエーションの楽曲が初日と差し替えられたなら舞踊評・音楽評、あるいは舞踊史文献で何らかの言及がなされる可能性が高い。特にそうした記述は見当たらないので、おそらくフセヴォロジスキーは差し替えを認めなかったのではないかと思われる。

⁹²⁸ フセヴォロジスキーは、後年イワノフがウクライナの伝承を下敷きにして創作したオペラ《Забава Путятишна》(1899) のモスクワ帝室劇場上演にあたっては助力をしたことがポゴジェフの回想録に記されており、フセヴォロジスキーはイワノフを高く評価していたと見られる。Гурова, *op. cit.*, p. 194.

だとの認識を抱いていた⁹²⁹。この音楽に対し、プティパはイタリア派ダンサーらの舞踊技巧を最大限発揮させる高難度の振付を施し、マイムの見せ場も設けた⁹³⁰。後年この協働を回想したイワノフ本人の手記⁹³¹によると、プティパは作曲家の創作を尊重し、変更要求は曲の長さ程度であったが、それは外国人であるプティパがバレエ音楽の慣習を説明する手間を厭うたためであると記している。このイワノフの手記と、プティパがイワノフの更迭をフセヴォロジスキーに願い出ていたことと考え合わせると、プティパがイワノフの作曲にほとんど変更要求を行わなかったのは、フセヴォロジスキーの決定が覆らないことがはっきりした段階で、振付アイデアに沿った作曲を求めるのではなく、イワノフの楽曲に対し自分のできる最善の振付を行っていくという発想に自分を切り替えたからだと推測できる。

お気に入りの作曲家をロシアに呼び寄せたペローヤ、オペラ座に推挙したサン＝レオンとは違い、プティパはこれまで30年近い振付家としてのキャリアを通じて、劇場側の作曲家人選を受容して振付創作を行ってきた。そしてこれまで、オペラ振付の任務を通して、プティパの振付指示によらずに創作されたさまざまな作曲家のバレエ音楽に振り付ける経験も積み重ねてきた。したがってプティパにとって、イワノフの楽曲に沿って振り付けを考案すること自体には、さほどの困難はなかったと思われる。プティパがイワノフの起用を問題にしたのは、《巫女》がオペラのバレエ場面ではなくバレエ作品であり、バレエを構成する諸芸術——台本（文学）、音楽、舞踊、美術——の中では、振付にプライオリティが置かれるべきであるという認識を抱いていたからではないだろうか。

《巫女》に対するダンサー側の見解としては、シリャーエフ Александр Викторович Ширяев（1867～1941）⁹³²が「プーニやミンクスの音楽の後で、イワノフの音楽に慣れるのは容易ではなかった。複雑なスコアが踊りにくく、メートル・ド・バレエにとっても踊り

⁹²⁹ Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts, 1810-1910* (Oxford: Clarendon Press, 1990), p. 354.

⁹³⁰ Mikhail Mikhailovich Ivanov, “Marius Ivanovich Petipa (originally published as: *новое время* 12 июль 1910 г.)” in *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts, 1810-1910*, translated Roland John Wiley (Oxford: Clarendon Press, 1990), p. 351.

⁹³¹ Mikhail Mikhailovich Ivanov, *op. cit.*, p.351.

⁹³² シリャーエフは作曲家プーニの孫である。帝室舞踊学校ではプティパ、レフ・イワノフ、ゲルトらに師事し、1886年に帝室劇場バレエ団に入団、ダンス・キャラクターやマイム役で活躍する。1900年にはプティパのアシスタントとなり、1902年には第二メートル・ド・バレエに昇格している。1905年から帝室劇場を離れ西欧諸国で振付活動を行い、1918年にロシアに帰還、レニングラード振付学校で教鞭をとっている。

手にとっても、根を詰めた作業とならざるを得なかった」と述べている⁹³³。

プレシチューエフは、歴史考証に基づく豪華な舞台美術と、難しいテクニックの振付、それを踊りきったダンサーたちを称賛している⁹³⁴。初演翌日の *Сын отечества* 紙の評もフデコフの作劇の巧みさ、プティパの無尽蔵のファンタジーを称え、《巫女》は間違いなく傑作の一つとなるだろうと称賛している⁹³⁵。古代ローマを舞台にした壮大なスペクタクル性と、転換に 30 分を要したという絢爛たる舞台装置、イタリア派のダンサーらを中心に高難度のパを踊りこなすダンサーたちに対しての高評価は、おおむね一致していた。一方、音楽に対する観客からの評価は二分された。バレトマーヌや舞踊評論家の多くは、こうした音楽に対し違和感を表明し、音楽評論家や音楽家からはイワノフを擁護する声が上がった⁹³⁶。

バフルーシンは、バレエ音楽のあり方に対するこうした議論が世に喚起されたこと自体、フセヴォロジスキーが就任以来少しずつ進めてきたバレエ音楽改革にとっての前進であり、《巫女》はフセヴォロジスキーにとって勝利であったと指摘している。この手応えに背中を押されたかのように、フセヴォロジスキーは、《オンディーヌ》の廃案でいったん立ち消えになっていたチャイコフスキーのバレエ作曲への登用に向けて、再度動き始める。

《巫女》の初演から 3 か月後、劇場のオフシーズンにあたる 5 月に、フセヴォロジスキーはみずから筆を取って《眠れる森の美女》の台本を創作し、作曲の打診の手紙をチャイコフスキーに宛ててしたためた。

座付き作曲制度廃止後の作曲家起用 1：劇場勤務の演奏家

1880 年代の改革の動きの中でフセヴォロジスキーが起用した作曲家は、劇場内部人間であるのミンクスとヴィゼンティニーニ、貴族階級のトルベツコイ大公、外部の作曲専門家の

⁹³³ Meisner, *op. cit.*, p. 217, pp.414-415.

⁹³⁴ Плещеев, *Наши балет*, pp. 312~313.

⁹³⁵ 1888 年 3 月 1 日／露暦 2 月 18 日の *Сын отечества* 紙の記事。Meisner, *op. cit.* pp. 217-218, p. 415.

⁹³⁶ Бахрушин, *op. cit.*, p. 156. プレシチューエフは、イワノフが従来 of バレエ音楽よりも芸術性が高く独自性に富んだ楽曲の創作を目指した意図を汲みつつも、手放しで成功したとは言い難いと評している。Плещеев, *Наши балет*, p. 313. スカルコフスキーは賛否さまざまの舞踊評を紹介した上で、作曲家の独自性・創造性を否定はしないが、バレエである以上踊りやすいリズムや形式が必要であり、闇の中を手探りするような状態でバレエは踊れないと総括している。Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, pp. 233-237.

ミハイル・イワノフの3タイプに分かれる。この3タイプをバランスよく取り混ぜて起用していこうという傾向は、1890年代以降も共通しており、《眠れる森の美女》以降のフセヴォロジスキーの起用対象が決して作曲専門家一辺倒ではなかったことが読み取れる。

フセヴォロジスキーは、バレエ音楽に慣れ親しんだ劇場勤務の音楽家たちを、しばしば作曲に起用している。こうした劇場勤務の演奏家のうち、最も作品数が多いのがドリゴである。ドリゴがミンクス解雇と入れ違いでバレエ部門の首席指揮者兼作曲家に任じられたことは既に述べたが、フセヴォロジスキーはそれまでバレエ作曲の経験のなかったドリゴを育てるべく、最初のバレエ全曲の発注は、帝室舞踊学校卒業公演のための1幕ものという軽い任務から始めている。この公演の振付は、ドリゴ同様、幕もの作品全曲への振付が初めてとなるレフ・イワノフが担当した。イワノフは、多忙なプティパのアシスタント⁹³⁷を務めるため、1885年にレジスールから第二メートル・ド・バレエに昇格していた。新人二人の協働による新作《魅惑の森 *La forêt enchantée / Очарованный лес*》(1887)⁹³⁸は好感をもって迎えられ、帝室劇場の舞台にも載せられることになった。プレシチエーフはドリゴの音楽を「かわいらしい」(хорошенько)と形容し、ハンガリーを舞台にした作品にふさわしいチャールダーシュのすばらしさを褒めている⁹³⁹。

この成果が認められたドリゴは次に、88/89シーズンの新作《タリスマン *Le talisman / Талисман*》⁹⁴⁰の作曲を任されることになる。台本執筆には著名な作家タルノフスキー Константин Августович Тарновский (1826~92) があたり、インドを舞台に天上界と人間界

⁹³⁷ レフ・イワノフが第二メートル・ド・バレエに任じられた1885年の時点でプティパは68歳であったが、二度目の妻サヴィツカヤとの間に84年に息子マリイ、85年に娘ヴェラを相次いで儲けており、健康状態に問題はなかったものと思われる。しかしフセヴォロジスキー体制以後、オペラのバレエ場面振付の機会が大きく増加した結果、プティパの仕事量は1870年代よりも増大しており、さらに1885年の年初に足を骨折して一時歩行不能になるという事故にも見舞われている。イワノフは性格的にも穏やかで控えめであったという。フセヴォロジスキーは、長年プティパと親密でプリンシパル・ダンサーとしての経験も豊富なイワノフをメートル・ド・バレエに昇格させ小品の振付を分担させることにより、プティパに心理的ストレスをかけずに、創作の負担を減らそうとしたのであろう。森田、前掲書、240~246頁。

⁹³⁸ 台本：レフ・イワノフ、作曲：ドリゴ、振付：レフ・イワノフによる1幕のバレエで、1887年5月15日/露暦3日にペテルブルクの帝室舞踊学校公演で世界初演、同5月17日/露暦5日にマリインスキー劇場でバレエ団員による初演が行われた。この作品は、1889年のペテルゴフ離宮宮廷劇場での上演に際して、プティパによる〈グラン・パ・ド・ドライアド〉の付加が行われた。多くの文献ではイワノフ単独の振付として扱われているが、ヴァゼムはプティパとの共作として扱っている。Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884*, p. 308.

⁹³⁹ Плещеев, *Наш балет*, p. 295.

⁹⁴⁰ 台本：タルノフスキー、プティパ、作曲：ドリゴ、振付：プティパによるプロローグとエピローグ付き4幕7景のバレエ。1889年2月8日/露暦1月25日、マリインスキー劇場にて世界初演。

が交錯するスペクタクル性の高い筋立ての 4 幕 5 景の大作であった⁹⁴¹。後年バレエ・リュースの舞台美術家となるブノワ Alexandre Benois (1870~1960) は、シンプルでチャーミングな楽曲に魅了され、喝采を惜しまなかったことを回想録に残している⁹⁴²。

この 2 作の成功によってバレエ界と劇場総局の信頼を確立したドリゴは、《魔法の笛 *La flûte magique / Волиебная флейта*》(1893)⁹⁴³、《フローラが目覚め *Le réveil de Flore / Пробуждение Флоры*》(1894)⁹⁴⁴、《真珠 *La perle / Прелестная жемчужина*》(1896)⁹⁴⁵、《アルレキナーダ *Les millions d'Arlequin / Миллионы Арлекина*》(1900)⁹⁴⁶を作曲している。いずれも 1~2 幕の小規模作品ばかりなのは、この間も指揮者としての仕事や、改訂上演に伴う編曲・小曲の付加にも携わっていたためであろう。このうち《フローラが目覚め》は、皇女の結婚祝賀公演、《真珠》はニコライ 2 世戴冠式記念公演という帝室関連行事のための作品であり、ドリゴが指揮者としてのみならず作曲家としても、フセヴォロジスキーから高い評価を受けていたことが読み取れる。

ドリゴの他、フセヴォロジスキーが作曲家として起用した劇場勤務の演奏家には、《蝶々の気まぐれ *Les caprices du papillon / Капризы бабочки*》(1889)⁹⁴⁷と《睡蓮 *Nénuphar /*

⁹⁴¹ タルノフスキーは約 9 年前に類似の台本をプティパのために書いていたが、その制作が中止となったという経緯があったため、今回の《タリスマン》上演に際して、台本作者をプティパとするかタルノフスキーとするかの争いがあり、結局、プログラムには二人の名を併記する形で決着がついた。この件についてプレシチエーフは、台本文は揉めるほどの分量もなく、ほとんど場面の羅列に過ぎないもので、タルノフスキーのような優れた劇作家が争うほどの代物ではなかったとの感想を記している。Плещеев, *Наши балет*, pp. 320-321.

⁹⁴² Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian ballet* (Originally published as: *Воспоминания о балете*, London, 1941), translated by Mary Britnieva (New York: Da Capo Press, 1977), pp. 121-122. 青年ブノワの喝采と興奮があまりにも騒々しかったため、フセヴォロジスキー（ブノワは“Governor Grösser”と表記している）の目に留まり、笑顔で応じられたことも記されている。

⁹⁴³ 1818 年にモスクワのパシュコフ劇場 Театр Пашкова で初演された 2 幕のバレエ《魔法の笛 *Волиебная флейта или Танцовщики поневоле*》を、帝室舞踊学校の公演用にレフ・イワノフが 1 幕に再構成し、元の音楽をドリゴの楽曲に差し替えて振付を行った。1893 年 3 月 22 日/露暦 10 日に舞踊学校で学生により上演され、その後 4 月 23 日/露暦 11 日にマリインスキー劇場でバレエ団員により上演された。

⁹⁴⁴ 台本：プティパおよびレフ・イワノフ、作曲：ドリゴ、振付：プティパによる 1 幕のアナクレオン風バレエ。1894 年 7 月 28 日にペテルゴフ離宮で、アレクサンドル 3 世皇女の結婚祝賀公演として上演され、翌 1895 年 1 月 20 日、マリインスキー劇場で一般向けに初演された。

⁹⁴⁵ 台本：プティパ、作曲：ドリゴ、振付：プティパによる 1 幕のバレエ=ディヴェルティスマンで。1896 年 5 月 29 日にモスクワ・ボリショイ劇場でニコライ 2 世戴冠式記念公演として世界初演された。

⁹⁴⁶ 台本：プティパ、作曲：ドリゴ、振付：プティパによる 2 幕のバレエ・アルレキナーダ（コメディア・デラルテ風バレエ）で、1900 年 2 月 22 日、エルミターージュ劇場で世界初演。

⁹⁴⁷ 台本：プティパ、作曲：クロトコフ、振付：プティパによる 1 幕のバレエで、アレクサンドル 3 世の弟パーヴェル・アレクサンドロヴィチ大公 Великий князь Павел Александрович Романов (1860~1919) の結婚祝賀公演として 1889 年 6 月 17 日にペテルゴフ離宮で世界初演された。その後 11 月 6 日にマリインスキー劇場で、《真夏の夜の夢》、《魅惑の森》と共に 1 幕もの 3 本立て（トリプル・ビル）の形で一般向けに初

Ненюфар》(1890)⁹⁴⁸を作曲したミハイロフスキー劇場の指揮者クロトコフ Николай Сергеевич Кротков (1849~?)、マリインスキー劇場のヴァイオリニストで《アシスとガラテア *Acis et Galatée / Ацис и Галатейя*》(1896)⁹⁴⁹を作曲したカルデツ Андрей-Карл Вячеславович Кáдлец (1859~1928)、ミハイロフスキー劇場のトランペット奏者で《騎兵隊の休息 *La halte de cavalerie / Привал кавалерии*》⁹⁵⁰を作曲したアルムスヘイメル Иван Иванович Армсгеймер (1860~1933) らがいる。彼らはいずれも専門作曲家ではなく演奏家が本業ではあるものの、フセヴォロジスキーによる起用を契機として後年オペラやバレエの作曲も手掛けている点⁹⁵¹には、フセヴォロジスキーの先見の明が感じられる。

こうした劇場勤務の演奏家たちの中でも異色の存在が、レフ・イワノフの振付作品《キューピッドの矢 *La ruse de Cupidon / Шалость амура*》(1890)⁹⁵²と《競艇者の祭り *La fête des bateliers / Праздник лодочников*》(1891)⁹⁵³を作曲したフリードマン Александр Александрович Фридман (1866~1909) である。彼は1884年に帝室舞踊学校を卒業後、帝室劇場バレエ団にコール・ド・バレエ要員として採用されたダンサーであったが、1889年からはペテルブルク音楽院でリムスキー＝コルサコフ Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844~1908) に作曲を師事し、後に帝室劇場でコール・ド・バレエの仕事と並

演された。クロトコフの楽曲に関して、プレシチェーエフは「全く心地よい印象 (вполне приятное впечатление)」と述べている。Плещеев, *Наши балет*, p. 328.

⁹⁴⁸ 台本：プティパ、作曲：ドリゴ、振付：プティパによる1幕のバレエ・ファンタスティックで、1890年11月23日にマリインスキー劇場で世界初演。クロトコフの楽曲について、プレシチェーエフは「長所がないわけではなく、ところによってはとても美しい (Музыка г. Кроткова не лишена достоинств и местами очень красива.)」と述べている。Плещеев, *Наши балет*, p. 338.

⁹⁴⁹ 台本：ランガマー、音楽：カドレツ、振付：レフ・イワノフによる1幕のバレエで、1896年2月2日、マリインスキー劇場で世界初演。後述する《騎兵隊の休息》と同時上演された。カドレツの楽曲に関しては賛否が割れている。プレシチェーエフは気に入った旨を書き記している。Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), pp. 195-196. Плещеев, *Наши балет*, p. 415.

⁹⁵⁰ グローワによると、アルムスヘイメルの楽曲への評価は曖昧だったが、例えば『ペテルブルク新聞』では、「典型的な (バレエ) 音楽」と評されているという。Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), p. 196.

⁹⁵¹ クロトコフのオペラ《詩人 *Поэт*》は1892年にマリインスキー劇場で、《ネックレス *Ожерелье*》は1899年にモスクワのマーモントフ設立の私立歌劇場 *Московская частная русская опера* で上演されている。カルデツは1909年にフォーキンのためにチャイコフスキーのピアノ曲《四季 *Времена года*》(1876) によるバレエ音楽を編曲している。アルムスヘイメルは、1904年にマリインスキー劇場で上演されたバレエ《交差点にて *На перепутье*》(シリャーエフ振付) をはじめ、オペラやバレエを数曲創作している。

⁹⁵² 台本：レフ・イワノフ、作曲：フリードマン、振付：レフ・イワノフによる1幕のアナクレオン風バレエで、1890年8月5日/露暦7月24日にクラスノセルスキー劇場で帝室劇場バレエ団メンバーにより世界初演され、11月23日/露暦11日に同じキャストによりマリインスキー劇場で一般向けに初演された。

⁹⁵³ 台本：不明、作曲：フリードマン、振付：レフ・イワノフのバレエで、1891年8月7日/露暦7月26日にクラスノセルスキー劇場 *Красносельский театр* で世界初演。

行してドリゴの副指揮者や伴奏ピアニストとしても仕事をするようになる。フセヴォロジスキーは、バレエをよく知るフリードマンの能力に期待して、まだ音楽院在学中の彼に仕事を発注したのであろう。協働相手のレフ・イワノフも当時はまだ振付家として駆け出しであり、夏の離宮での小品創作で、キャリアの浅い二人に経験を積ませようとしたことがうかがえる。

座付き作曲家制度廃止後の作曲家起用 2：貴族階級出身の作曲家

フセヴォロジスキーが起用した貴族階級出身の作曲家には、《キプロスの彫像》の作曲家として既に述べたトルベツコイ大公の他、フィチンゴフ＝シェリ男爵 Борис Александрович Фитингоф-Шель (1829～1901) がいる。87/88 シーズン中、《巫女》に先立って発表されたもう 1 作の新作バレエ《ハーレムのチューリップ *La tulipe de Haarlem / Гарлемский тюльпан*》(1887)⁹⁵⁴と《シンデレラ *Cendrillon / Золушка*》(1893)⁹⁵⁵が、彼の作品である。

フセヴォロジスキーが貴族階級の作曲家を起用するのは、彼らがツアーリズム称揚を旨とする帝室劇場の基本方針と同一の価値観を有しているからでもあり、その身分ゆえにバレトマヌや舞踊ジャーナリズムが厳しい批判を口にしにくいからでもあったが、人選にあたっては、既に大劇場でオペラまたはバレエの上演実績のある作曲家を選んでいる。トルベツコイ大公の作品はウィーン国立歌劇場での成功作の輸入上演であり、フィチンゴフ＝シェリもオペラ《マゼッパ *Мазена*》(1859) や《タマーラ *Тамара*》(1886) がペテルブ

⁹⁵⁴ 台本：レフ・イワノフ、作曲：フィチンゴフ＝シェリ、振付：プティパおよびレフ・イワノフによる 3 幕 4 景のバレエで、1887 年 10 月 16 日／露暦 4 日にマリインスキー劇場で世界初演された。なお、『プティパ自伝』をはじめ、この作品を《ハーレム（またはハレム）のチューリップ》と邦訳した文献が散見されるが、この作品の舞台がオランダを舞台にしているにもかかわらずトルコの後宮を連想させるという点で、誤訳とすべきであろう。プティパ、前掲書、205 頁。この作品の振付には、プティパと共にレフ・イワノフの名が記されているが、二人の振付分担がどのようになっていたかを示す確かな資料は見つかっていない。プティパ自伝ではイワノフの振付をプティパが改訂した扱い、メイスナーはプティパとイワノフの共作扱いとしている。プティパ、前掲書、205 頁、Meisner, *op. cit.*, p. 312. プレシチエーエフは、イワノフの振付だがステージングはプティパとイワノフの二人で行った、と記している。Плещеев, *Наш балет*, pp. 300-303. フィチンゴフ＝シェリの音楽について、プレシチエーエフやスカルコフスキーは高い評価を与えているが、「標準的なバレエ音楽の域を出ない」、「他の作曲家の音楽をまとめただけ」といった批判もある。Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, p. 167. Meisner, *op. cit.*, pp. 209-210.

⁹⁵⁵ 台本：パシュコワ、作曲：フィチンゴフ＝シェリ、振付：プティパ（監修と一部振付）、レフ・イワノフ（第 2 幕）、チェクETTI（第 1・3 幕）による 3 幕のバレエ。1893 年 12 月 17 日／露暦 5 日にマリインスキー劇場で初演。

ルク帝室劇場で上演された実績を有していた。

レフ・イワノフ振付の《ミカドの娘 *La fille du Mikado / Дочь Микадо*》(1897) を作曲したヴランゲリ Василий Георгиевич Врангель (1862～1901) は、男爵の息子であった。1890年にペテルブルク音楽院を卒業した後は、交響曲や弦楽四重奏、演劇作品の音楽を作曲、特にサロン風の声楽曲によって人気を博していたという⁹⁵⁶。しかしオペラとバレエの上演実績がないため、フセヴォロジスキーは、プティパではなくレフ・イワノフと組ませただと考えられる。とはいえ、フセヴォロジスキーは、贅を極めたと言われた《眠れる森の美女》の2倍の予算を《ミカドの娘》にあてがっており⁹⁵⁷、レフ・イワノフとヴランゲリに、プティパとチャイコフスキーの次世代を担う振付家・作曲家としての期待を寄せていたこともうかがえる。だが奇しくも同じ1901年に、イワノフもヴランゲリも世を去っている。

座付き作曲家制度廃止後の作曲家起用3：アカデミックで専門性の高い作曲家

劇場の演奏家や貴族社会の一員ではない、外部の作曲専門家の起用は、チャイコフスキー、グラズノフの他、上述した《巫女》のミハイル・イワノフと、《青ひげ *Barbe-Bleue / Синяя борода*》(1896) の作曲者シェンク Пётр Петрович Шенк (1870～1915) がいる⁹⁵⁸。《青ひげ》に起用されたとき、シェンクはまだ20代半ばで音楽院卒業後数年の駆け出し作曲家であり、《青ひげ》が事実上最初の劇場作品となった。《青ひげ》の楽曲は、若さゆえの未熟さを指摘されつつも将来性を感じさせると音楽評論家からは好意的に受け止められた⁹⁵⁹。その一方、バレトマヌからは踊りやすい音楽ではなかったとの指摘⁹⁶⁰もあがっている。これらを総合すると、《青ひげ》は《巫女》と同タイプの音楽であったかと思われる。

⁹⁵⁶ レールモントフらの詩に付曲した《6つのロマンス *6 Посмотрите как роза*》op. 25 が1896年に出版されている。

⁹⁵⁷ 齊藤慶子「一九世紀末のロシアにおけるジャポニズム—バレエ「ミカドの娘」を例に一」、『早稲田大学文学部紀要』第二分冊、第59巻、2013年、194頁。

⁹⁵⁸ シェンクは、1900年にペテルブルク帝室劇場のレパートリー部門および中央図書館の責任者に採用されているが、《青ひげ》作曲当時はまだ外部作曲家であった。

⁹⁵⁹ Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), p. 196.

⁹⁶⁰ Плещеев, *Наши балет*, p. 431.

《魔法の鏡 *Le miroir magique / Волиебное зеркало*》(1803)⁹⁶¹の作曲家コレシチェンコ Арсений Николаевич Корещенко (1870～1921) も劇場外部の作曲専門家である。《魔法の鏡》は、1899年にフセヴォロジスキーが帝室劇場総支配人からエルミタージュ美術館館長に異動になった後、後任のヴォルコンスキー公爵によって制作が開始された作品である。しかしその台本作家はフセヴォロジスキーであり、フセヴォロジスキーから宮内大臣に宛ててコレシチェンコへの《魔法の鏡》の作曲料支払いを依頼する手紙も残されている⁹⁶²ことから、コレシチェンコの起用にはフセヴォロジスキーの意向が働いていると見てよい。

《魔法の鏡》はプティパの帝室劇場奉職 55 周年記念公演の大作であったが、不成功に終わった。その最大の原因は、ヴォルコンスキー公爵の後任の総支配人テリャコフスキーとプティパの対立にあった(詳細は「3-3-3.テリャコフスキーの改革」参照)。だが、両陣営共に、コレシチェンコの音楽に対しての評価は厳しかった⁹⁶³。初演の不評を受けてコレシチェンコは大幅に楽曲を書き直し、翌年の改訂版上演に臨んだが、プティパからもテリャコフスキーからも芳しい評価は得られず、マスコミの批判も大きかった。

フセヴォロジスキーによる音楽改革の意義

フセヴォロジスキーのバレエ音楽改革は、ともすればミンクスの解任およびチャイコフスキーとグラズノフの起用ばかりが論じられがちである。しかし、フセヴォロジスキーが

⁹⁶¹ 台本：フセヴォロジスキー、作曲：コレシチェンコ、振付：プティパによる 4 幕 7 景のバレエ・ファンタスティック。1803 年 2 月 21 日、マリインスキー劇場で初演。

⁹⁶² Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), pp. 198-199. 一説によると、コレシチェンコの起用には、グラズノフからフセヴォロジスキーへの推薦があったともいう。なお、プティパ自伝では、コレシチェンコはグラズノフがプティパに推薦し、帝室劇場総支配人ヴォルコンスキー公爵から作曲依頼が行われたという書き方がなされている。

⁹⁶³ 親プティパ派の『ペテルブルク新聞』は「取るに足りない、あらゆる色彩を書いた音楽」「旋律がまるでない」と述べ、テリャコフスキーは日記に「音楽は退屈で不自然 (скучновата и очень вымчена)」と書き残している。平野「バレエ《魔法の鏡》と 1900 年代ロシア帝室劇場における変化」、『東邦大学教養紀要』、104～106 頁。Владимир Аркадьевич Теляковский, *Дневники Директора Императорских театров 1901-1903*, Санкт-Петербург: Артист. Режиссёр. Театр, 2002, p. 433. テリャコフスキーとプティパの 1903 年 9 月 19 日／露暦 6 日の日記 Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, *Дневники Директора Императорских театров*,” accessed April 24, 2022, <https://prozhito.org/note/448185> および Marius Petipa, “The Diaries of Marius Petipa,” edited, translated, and introduced by Lynn Garafola, in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 18. 改訂版のマスコミの反応はテリャコフスキー日記 1904 年 1 月 11・12 日／露暦 1903 年 12 月 29・30 日を参照。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, *Дневники Директора Императорских театров*,” accessed April 24, 2022, <https://prozhito.org/note/448299>, <https://prozhito.org/note/448300>

帝室劇場総支配人着任（1881）からプティパ辞任（1904）まで⁹⁶⁴に起用した作曲家はチャイコフスキーとグラズノフ以外にも 14 人いる。作品規模を考慮しない場合、最も新作の作品数が多いのはドリゴの 6 作⁹⁶⁵であり、次いでミンクスとチャイコフスキーとグラズノフの 3 作、フィチンゴフ＝シェリ男爵とクロトコフ、フリードマンの 2 作となっている。3 幕以上の大規模作品に限定した場合は、チャイコフスキーとフィチンゴフ＝シェリ男爵、ミンクスが 2 作で、他はグラズノフ、ミハイル・イワノフ、ドリゴ、トルベツコイ大公、ヴィゼンティーニ、シェンク、コレシチェンコが各 1 作となっている。作品数でも、作品規模においても、チャイコフスキーは突出しているわけではない。

確かにチャイコフスキーはフセヴォロジスキーが起用した作家群の中では最も著名で、実績も豊かである。それゆえ 1893 年 11 月に急逝したチャイコフスキーがもっと長く生きていたとしたら、彼に更なる発注が行われていた可能性は高かっただろう。しかし、彼の存命中に発注された《眠れる森の美女》と次作《くるみ割り人形》の間には、2 シーズンのブランクが設けられている。そしてそのブランク期間の新作がミンクスの《カルカブリーノ *Cal Cabrino / Калькабрино*》（1891）であり、《くるみ割り人形》の翌シーズンの新作はフィチンゴフ＝シェリ男爵の《シンデレラ》であったことから見ても、フセヴォロジスキーは、たとえチャイコフスキーであっても連続起用を避けていることが読み取れる。

その一方で、ドリゴを筆頭にミンクスやプーニに近い創作スタイルの作曲家が多数起用されていることや、解任後から 5 年が経過した後、ミンクスが大作に再起用されている点で、フセヴォロジスキーはミンクス／プーニ型の踊りやすいバレエ音楽を完全に一掃すべきとまでは考えていなかったことがうかがえる。

更に、フセヴォロジスキーがバレエ音楽に新風を吹き込むために起用した、劇場外部のアカデミックな作曲専門家には、いわゆる「ロシア五人組 *Могучая кучка*」⁹⁶⁶に代表される

⁹⁶⁴ フセヴォロジスキーは、エルミタージュ美術館に異動後もエルミタージュ劇場（約 300 人収容の小劇場。冬場に小品の公演に用いられた。チケットは一般販売されず、貴族層のみに招待状の形で届けられた）で新作バレエのプロデュースを続けており、それらの多くはマリンスキー劇場でほとんど日を置かずに再演されている。したがって総支配人を離れた後も、フセヴォロジスキーの帝室劇場バレエ部門への影響力は大きかったとみることができる。

⁹⁶⁵ ドリゴは、既に言及した 6 作品以外に更にもう 1 作《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》を、プティパのために作曲している。エルミタージュ劇場での公演日も 1904 年 2 月 5 日／露暦 1 月 26 日と定まり、作曲も終え、リハーサルも進められていたが、皇帝の命により突如上演演目から削除されている（プティパやドリゴが中止を知らされたのは 1 月 22 日／露暦 9 日）。上演されなかったという点では「幻の作品」であるが、作曲も完了し上演可能な状態までリハーサルが進んでいたという点で、ドリゴの作品数は 7 作と見ることが出来る。上演中止に関する詳細は「3-3-7. プティパ引退への道程」参照。

⁹⁶⁶ パラキレフ Милий Алексеевич Балакирев（1837～1910）、キューイ、ムソルグスキー、ボロディン Александр Порфирьевич Бородин（1833～87）、リムスキー＝コルサコフからなる国民楽派の作曲家たちのグループ。

国民楽派に属する作風の作曲家は含まれていないということにも、注目が必要である。フセヴォロジスキーは、オペラ部門ではリムスキー＝コルサコフやボロディンの作品を取り上げているが、バレエ部門で起用した劇場内部の演奏家や貴族階級の作曲家はもちろん、外部作曲家もまたチャイコフスキー以下揃って西欧風の作風の作曲家たちである。舞踊学研究者ワイリーは、国民楽派の側でも、バレエの座付き作曲家を劣等な存在と見て批評などであざける、バレエ作曲に関わる価値のないものとして回避するなどの態度があったことを指摘している⁹⁶⁷。フセヴォロジスキーが彼らをバレエに起用しなかったのは、こうした彼らのバレエ観を考慮したためであろう。

フセヴォロジスキーが国民楽派の作曲家を避けた理由としては、ペテルブルク帝室劇場バレエの運営方針やプティパの創作スタイルとの不一致も指摘できる。1867年に五人組を指すロシア語の呼び名“Могучая кучка”（強力な集団）を命名し、彼らの精神的支柱ともなっていた音楽評論家スターソフ Владимир Васильевич Стасов（1824～1906）は、アレクサンドル 2 世治下のナロードニキ運動やリベラル志向の演劇、文学などと同じように、音楽においてもロシアの民族主義、民衆性、リアリズムを追求する姿勢の重要性を唱え、西欧的でアカデミックな音楽理論を重視する音楽のあり方には否定な立場を取っていた。こうした価値観は、ディドロ以来のモスクワ帝室劇場バレエ団が保ち続けているような、ナショナル・バレエを志向する姿勢とは親和的であるが、リベラリズムを排しツァーリズム強化を図るアレクサンドル 3 世の施政方針（「3-1-1. 新体制発足期の帝室劇場とプティパ」参照）や、初期のルイ 14 世宮廷の文化政策を帝室劇場バレエに応用しようとしているフセヴォロジスキーの制作方針とは相容れないものである。また「論文内掲載・図表 14、16、20」に表れているように、プティパは幕もの創作を手掛け始めてから 50 年近く、サン＝レオンの《せむしの小馬》や《金の魚》に類するロシアの民族的題材は一作も取り上げていない⁹⁶⁸。この徹底ぶりから考えて、国民楽派の作曲家とプティパの間で、双方が納得して創作に向かうことのできる題材を選定すること自体が極めて困難であろうことは想像に難くない。

⁹⁶⁷ Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, p.9.

⁹⁶⁸ プティパの最後の作品《魔法の鏡》は、《サランボー》の企画が頓挫した後、当時の総支配人ヴォルコンスキー公爵の勧めにより、プーシキン童話詩『死せる王女と七人の騎士 *Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях*』（1833）を題材に制作されたが、この筋立てはグリム童話の『白雪姫 *Schneeweißchen*』（1812）とほぼ共通であり、出版された台本にも「プーシキンおよびグリムに基づく」と記載されている。Мариус Иванович Петипа, *Волишебное зеркало Фантаст. балет в 4 актах и 7 карт. Сюжет заимствован из сказок Пушкина и Гримма* *Либретто сост. М.И. Петипа и Г.***, (Санкт-Петербург: изд. тип. имп. театров, 1903).*

図表 20 フセヴォロジスキー時代から引退までのプティパ作品の傾向

各種資料に基づき高島登美枝が作成

※★は台本作家関与のある作品

※年号はペテルブルク帝室劇場初演年

傾向		作品
【第1群】 世俗的な恋愛劇	小品	騎兵隊の休息 (1896) 1 幕
	長編	国王の命令 (1886) 4 幕★ ハールレムのチューリップ (1887) 3 幕
【第2群】 神話・古典文学題材		キプロスの彫像 (1883) ★ キューピッドへの捧げもの (1886) 1 幕 フローラの目覚め (1894) 愛のたくらみ (1900) 1 幕 侯爵夫人の心 (1902) 1 幕
【第3群】 歴史・政治・時事的題材		巫女 (1888) 3 幕★ ライモンダ (1898) 3 幕★
【第4群】 童話的題材	原作あり	眠れる森の美女 (1890) 3 幕★ くるみ割り人形 (1892) 2 幕 シンデレラ (1893) 3 幕★ 青髭 (1896) 3 幕★ 魔法の鏡 (1903) 4 幕★
	創作	夜と昼 (1883) 1 幕 タリスマン (1889) 4 幕★ 蝶々の戯れ (1889) 1 幕 睡蓮 (1890) 1 幕 カルカブリーノ (1891) 3 幕★ 妖精物語 (1892) 1 幕 白鳥の湖 (1895) ★4 幕 真珠 (1896) 1 幕 四季 (1900) 1 幕
【第5群】 その他		魔法の丸薬 (1886) 3 幕 アルレッキナーダ (1900) 2 幕

※《魔法の丸薬》は第4群的ではあるが、筋が全く存在しないレビューであるため別扱いとした。

※《アルレッキナーダ》はコメディ・デラルテすなわち伝統的ではあるが大衆劇由来のため第2群には分類しなかった。筋展開面では世俗恋愛劇であるため、第1群にも分類可能であり、登場人物が寓意的で半ば非現実的存在である点は第4群にも分類可能である。この複合的性質のため、別扱いとした。

以上を総括すると、フセヴォロジスキーのバレエ音楽改革の狙いは、特定作曲家による帝室劇場バレエの音楽の寡占状態を破ること、および西欧的なスタイルの範囲内でバレエ音楽に多様性を持たせるということにあったのだということが浮かび上がってくる。改革の狙いが、プーニやミンクスによる従来型のバレエ音楽のスタイルの否定とチャイコフスキーやグラズノフらアカデミックな作曲専門家の起用にあるというこれまでの通説は、改革の一部のみに焦点をあてて拡大し単純化した見方だと言うことができる。フセヴォロジスキーが就任当初に起用したトルベツコイ大公やヴィゼンティーニがパリの舞踏会場や大衆劇場の音楽に精通した作曲家であったということからも、フセヴォロジスキーの改革の目的が、バレエ音楽のアカデミズム化に置かれていたのではないことが読み取れる。彼はあくまでも、座付き作曲家制度のもとでの同一作曲家の反復起用から生じるマンネリズムを打破し、総局側が自由に多彩な作曲家に創作委嘱を行える制作システムを確立することを企図したのである。

フセヴォロジスキーの改革がバレエ音楽に対して成し遂げた功績の第一は、劇場外部の作曲専門家の起用を通じて、七月王政期の第一世代ロマンティック・バレエ期に形成され、それがバレエ芸術にとって最良最適のスタイルであるとして以後バレエ界で慣習的に保持されてきたバレエ音楽のスタイルに対し、それとは異なる手法によってもバレエの芸術性の発揮を後押しする音楽の創出が可能であることを示したことにある。チャイコフスキーやグラズノフの起用の成功は、音楽のみで鑑賞対象たり得る水準の楽曲が、それに匹敵する水準の振付と結びついた場合に、相乗的に大きな表現効果を生み出すということを証明した結果となった。この成果は、バレエ音楽の作曲手法自体の新たな可能性を呈示したのみならず、バレエ芸術の主役は舞踊（視覚）であり音楽（聴覚）はその助力者であり脇役であるというバレエ・ダクシオン時代以来のバレエ音楽観に対して一石を投じた。バレエ音楽には、バレエという総合芸術において、舞踊と対等の立場で相互に連携し合いながらそれぞれに高い芸術性を発揮する、いわば舞踊の協働者たり得る可能性が秘められていることを、バレエの観客層に呈示することに成功したのである。

フセヴォロジスキーの音楽改革の第二の功績は、座付き作曲家制度廃止を通じて、振付家の権威の下に作曲家を置いてきた従来のバレエ創作プロセスの在り方を解体する契機を準備したことにあると言える。外部作曲家の起用は、人選段階において、劇場総局すなわちプロデューサー側の芸術的嗜好を反映させ得る余地をもたらし、ここに後のバレエ・リュスに見られるような、振付家と作曲家がプロデューサーの下に並列する立場でそれぞれの専門性を発揮しつつ協働するという異なるバレエ創作のプロセスへと発展する可能性が

芽生えることになった。

プティパから見たフセヴォロジスキーの音楽改革

フセヴォロジスキーはミンクスの事実上の解任により座付き作曲家制度を廃止したものの、これと同時にドリゴのバレエ部門専属指揮者への登用を発表している。既に述べた通り、この際ドリゴに与えられた新任務には年 1 作の新作バレエ創作が含まれていた。ここで「付録資料集掲載・図表 G サン＝レオン来露からアレクサンドル 2 世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ」および「付録資料集掲載・図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」に目を転じると、首席就任後のプティパの新作創作ペースは平均年 1 作である。ミンクスは、プティパの首席就任と同時に座付き作曲家となっているから、これはミンクスの創作ペースでもある。つまり、座付き作曲家制度は廃止されたが、それまでミンクスが担っていた業務は、指揮者の仕事と兼務する形で即日のうちにドリゴに移管されたのである。この指揮者が座付き作曲家を兼ねるというシステムは、予算規模の小さな西欧の民営大衆劇場では珍しくなく、大劇場でもプティパが在職中のシルコ劇場⁹⁶⁹や、プーニ来露以前の帝室劇場がこの制度を取っていた（「1-3-2. ペロー時代」参照）。つまりフセヴォロジスキーの座付き作曲家制度廃止とは、プーニとミンクスのために 35 年余りに設けられていたバレエ部門の座付き作曲家という「職位」を廃しただけなのである。

これをプティパの側から見た場合、創作プロセスにおいて密なコミュニケーションが可能な、劇場に常勤雇用されている作曲家が存在しているという点では、何らミンクス時代と変わっていないことになる。むしろ実際の上演時に演奏を担当する指揮者が作曲家を兼ねることになったことで、創作の狙いと演奏表現上の留意点を一度の手間で伝達できることが可能となり、いっそう便利な状態が生まれたとさえ言える。しかもドリゴは、劇場ペロー来露当時のリヤードフのようなオーケストラ全体の首席指揮者や、《王の命令》の作曲家ヴィゼンティーニのようなオペラ部門の首席指揮者ではなく、バレエ部門専属の首席指揮者である。プティパにとっては、これまでよりも、創作から上演に至る全プロセスで、自分の希望を伝えやすい体制が整ったことになる。

⁹⁶⁹ Laura Hormigón, “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850),” Ph. D. diss., Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 214-226.

ただ、ドリゴの実際の創作実績を追っていくと、既存作品への楽曲追加ではない全くの新作の創作は2~3年に1作程度のペースであり、契約通りには運んでいない。この遅滞の原因は、彼の作品が観客からも好評であり、帝室行事に関連した作品の創作も任されていることから見て、彼の創作能力の低さゆえではなく、指揮者の任務との兼務の多忙さによるものと考えられる。フセヴォロジスキーには、このドリゴの契約不履行を特に咎めた形跡はなく、むしろ1シーズン1作というペテルブルク帝室劇場の新作創作ペースを守るため、ドリゴの多忙をカバーするべく外部作曲家を頻繁に起用しているかにも見える。結果的に座付き作曲家制度廃止後の体制は、プティパにとって、ミンクス時代同様の体制で創作を進められるドリゴ作品と、手紙等でのやりとりを介しながら創作を進める必要のある劇場外部の作曲家の仕事が半々という状態になったのである。

プティパの創作プロセスについての詳しい検討は終章に譲るが、彼は作曲家が創作した音楽を聴いてその場で即興的に振付を生み出していくタイプの振付家⁹⁷⁰ではなく、台本を舞踊場面に落とし込む段階で振付動作のアウトラインも構想し、それに合う楽曲の拍子、速度、舞曲の種類などをあらかじめ作曲家に指示するという方法で振付を行った。作曲家の創作に制約を加えることになるこの方法は、プティパ特有のものではなく⁹⁷¹、バレエ・ダクシオン時代以来メートル・ド・バレエという立場がバレエ作品全体に権限と責任を持つことの表れとしてとしてバレエ創作における慣習として認められていたものである。フセヴォロジスキーは在職中終始一貫してプティパのメートル・ド・バレエたる権威を尊重する姿勢を維持したので、バレエ音楽改革においても、作曲家に前もって指示を出すというプティパの創作手法への批判や介入は行わなかった⁹⁷²。したがって劇場外部の作曲家との協働にあたっては、この指示をわざわざ書面にして送付することや対面での打ち合わせの機会を設定して行うという手間が増えることにはなったが、プティパの創作プロセスの

⁹⁷⁰ マジリエやフォーキンはこのタイプだったことが、ダンサーや作曲家の証言から判明している。Marian Smith, "The Orchestra as translator: French nineteenth-century ballet," in *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 150. マチルダ・F・クシェシンスカヤ『ペテルブルグのバレリーナ クシェシンスカヤの回想録』(Marie Romanovsky-Krassinsky, *Princesse, Souvenirs de la Kschessinska, prima ballerina du Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg*, Paris, 1960) 関口紘一監修、森瑠依子訳、東京：平凡社、2012年、141頁。

⁹⁷¹ デイドロやペローも、作曲家にあらかじめ指示を出すという創作方法を取っていたことが、弟子やダンサーの証言から明らかになっている。Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, pp. 3-4. Anna Petrovna Natarova, "Recollection of the Artiste A. P. Natarova (Originally published as "Изъ воспоминаний артистки А. П. Нагаровой," in *Исторический вестник Том XCIV*, 1903), in *A Century of Russian Ballet*, translated Roland John Wiley (Oxford: Clarendon Press, 1990), p. 152.

⁹⁷² プティパのこうした仕事の進め方に対し、作曲家の専門性への介入であるとの見方を示し、プロデューサーの立場で楽曲検討の場に立ち会うことを行ったのは、フセヴォロジスキーの次々代の総支配人テリャコフスキーである。

基本的な手順は、座付き作曲家制度のあった時代やドリゴとの協働の場合と変わることがなかったのである。

となると、フセヴォロジスキーの音楽改革によってプティパに生じた変化は、協働相手の頻繁な交代という点だけだったことがわかる。作曲家による作風の違いにプティパがどう対処したかだが、プティパはオペラの振付の経験で、ワーグナーからリムスキー＝コルサコフ、マイヤベーアから A. ルビンシュテインまで、実に多彩な作曲家の音楽を経験しており、耐性は充分あったと思われる。もともと作曲家を作品ごとに変える制作方式はオペラ座のものであったから、1870 年頃まではオペラ座志向の強かったプティパにとって違和感も少なかったのではないだろうか。外部作曲家の人選に関して、フセヴォロジスキーは全員西欧音楽志向の作曲家を選んでいる上、プティパが事前に作曲に指示を出すことは容認されていたことから見て、作曲家による作風の違いはおおむねプティパにとって問題とはならなかったものと思われる。

プティパと各作曲家との協働については既に述べた通りだが、チャイコフスキー作品以外で舞踊評や再演回数から人気の高かった作品⁹⁷³を抽出すると、小品ではドリゴとの協働による《魅惑の森》⁹⁷⁴、《フローラの目覚め》、《アルレキナーダ》、クロトコフとの《蝶々の気まぐれ》、アルムスヘイメルとの《騎兵隊の休息》が、大作ではグラズノフとの《ライモンダ》、シェンクの《青ひげ》、フィチンゴフ＝シェリの《ハールレムのチューリップ》が挙げられる（「付録資料集掲載・図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」参照）。これらの作曲家たちの属性は、劇場内部の演奏家、作曲専門家、貴族階級と全てにわたっており、楽曲の作風も従来のプーニ／ミンクス型（ドリゴ、クロトコフ、アルムスヘイメル、フィチンゴフ＝シェリ）と、アカデミックな傾向（チャイコフスキー、グラズノフ、シェンク）の両タイプが含まれており、従来型の作曲家、アカデミックな作曲専門家のどちらのタイプと組んでも成功作を生み出すことができているのである。つまりプティパは、フセヴォロジスキー改革によってバレエ音楽の創作委嘱を受けるようになった作曲専門家たちの創作する音楽に対しても対処し得るだけの、高い振付能力を備えていたということである。

このプティパの振付能力が、音楽単独でも鑑賞価値のある芸術性豊かな音楽と結びついた結果が、チャイコフスキー三大バレエやグラズノフの《ライモンダ》である。これらは、

⁹⁷³ ここに掲げた作品には、音楽に関しては賛否の割れたもの（《青ひげ》と《ハールレムのチューリップ》）も含まれるが、再演頻度と再演の持続期間に着目すると、作品全体の総合的な人気が高かったことが読み取れる。

⁹⁷⁴ 初演時はレフ・イワノフが振付を行い、改訂時にプティパが一部追加を行っている。

振付演出（視覚）と音楽（聴覚）の相乗効果によって、総合芸術としての高い完成の域に達した作品である。本項冒頭で紹介したバフルーシンの言葉を借りるならば、「交響曲化した（バレエ）音楽」による「交響曲化したバレエ」ということになる。座付き作曲家制度の廃止も、創作パートナーとなる作曲家の多様化も、プティパにとっては特に大きな変化をもたらさなかったが、多様化した作曲家の一部に、音楽自体の鑑賞価値の高さという従来のバレエ音楽には希薄だった性質を備えた創作を行う者がいたということ、彼らとの協働の契機を生み出したということが、プティパにとってのフセヴォロジスキー改革の意義だと言える。

但しここで留意が必要なのは、この「交響曲化したバレエ」という新境地は、チャイコフスキーの音楽との出会いがきっかけとなってこれまでのプティパの振付演出のスタイルが変化し生じた現象ではない、という点である。《眠れる森の美女》でも、プティパはこれまで通りバレエ・ブラン（第2幕幻想のオーロラと王子のパ・ド・ドゥの場面）やマイム（プロローグのリラの精とカラボスの対決の場面）、パ・ダクシオン（第1幕のオーロラの誕生日祝宴の場面）、ダンス・キャラクター（第2幕の王子の宮廷の狩の一行によるバロック・ダンス）を駆使した振付を行っており、特に新規性は見られない。《眠れる森の美女》におけるこれまでのプティパ作品には見られなかった新しい要素とは、《夜と昼》の演出に萌芽的傾向が見られた、ルイ14世時代の初期宮廷バレエの国王賛美を目的とした祝祭性を作品全体の基本コンセプトとして取り込んだことにある。これはチャイコフスキーの音楽からのアイデアからもたらされたものではなく、フセヴォロジスキーの台本および助言によってもたらされたもの⁹⁷⁵である（これについては次節の「3-2-1. ロシア外交と後期プティパ作品1：《眠れる森の美女》」で詳しく検討を加える）。

つまり《眠れる森の美女》における音楽と振付演出の高い相乗効果、すなわち「バレエの交響曲化」は、チャイコフスキーの楽曲の完成度に負けない水準の振付能力をプティパが発揮したこと、あるいはプティパ振付に以前から備わっていた高い芸術性がチャイコフスキーの音楽によって鮮明化されたことによりもたらされたものである。プティパとチャイコフスキーの協働は、プティパの振付演出の手法そのものに変化をもたらしたわけではないが、プティパの振付演出の効果をこれまでにないほど増大させ、視覚と聴覚の相乗作用によって新しい境地に至らしめたという点で、画期的な出来事だったのである。

⁹⁷⁵ フセヴォロジスキーはチャイコフスキーに対しても、《眠れる森の美女》の創作依頼の手紙の中でも作品の基本コンセプトについて「ルイ14世時代のスタイルで」、「リュリ、バッハ。ラモーなどの精神で」との説明を行っている。Meisner, *op. cit.*, pp. 224-225.

3-1-4. フセヴォロジスキーによる舞台興行の自由化の影響 1：第二次イタリア派来露

劇場の自由化と民間劇場の人気

フセヴォロジスキーは、ペテルブルクとモスクワのバレエ団改革、バレエ音楽改革の他にもさまざまな施策を打ち出した。そのうち、ロシア社会に最も大きな変化をもたらしたものが、民間による劇場設立や興行の自由化である。この決定は、アレクサンドル 3 世の施政方針を受けた 1882 年 3 月の宮内大臣の宣言「帝室劇場は政府の教育面の任務を担う組織、かつ皇帝の寛大さとその施政方針の美学的傾向の間の途切れることない交流の接点となる帝室の組織として、国家の教育機関であることを再確認する」と表裏の関係にあると、プレシチューエフは指摘している⁹⁷⁶。この宣言により帝室劇場の演目は、内政的にはツアーリズム、文化的には欧化主義、外交的には大ロシア主義を取るアレクサンドル 3 世の統治にふさわしい内容のものを取り上げることとなり、娯乐的・大衆的な演目やロシア民族主義的な作品は演目から排除されることになった。しかしこの決定と同時に政府は民間劇場の設立や興行を自由化し、資本主義の進展に伴い増大した都市の小ブルジョワ層の舞台芸術への欲求を満たし、帝室劇場の舞台にはふさわしくない世俗的な内容の作品の上演を民間劇場に担わせて、劇場行政に不満が生じないよう⁹⁷⁷ガス抜きを図った。この措置に伴い外国の一座による引越興行も自由化されたので、西欧諸国の劇場芸術の流入によってロシア国内の水準が向上することも期待された⁹⁷⁸。しかし帝室劇場は、これまで舞台興行をほぼ独占していた状態から、民間劇場と人気を競わなければならない立場に置かれることになった。帝室劇場は完全に国営（皇帝のポケットマネーが投じられることもあった）であったため赤字による倒産や閉館の憂き目に遭うことはなかったが、民間劇場の人気に圧倒されることがあっては帝室の名誉に傷がつく恐れが生まれた。

⁹⁷⁶ Плещеев, *Нау балет*, p. 248.

⁹⁷⁷ この決定に先立って 3 月に行われた宮内大臣ヴォロンツォフ＝ダーシュコフから皇帝への上奏では、帝室劇場による劇場興行の独占は、帝室劇場の経営面には資するものの、座席数の絶対的な不足から、美的な喜びを希求する大衆の需要を満たせないこと、その結果大衆が「より手に入りやすいが必ずしも望ましいとは言えない類の娯楽」に向かうことへの危惧が述べられた。Murray Frame, "Freedom of the Theatres: The Abolition of the Russian Imperial Theatre Monopoly," in *The Slavonic and East European Review* 83/2 (Apr., 2005): 282.

⁹⁷⁸ 森田、前掲書、152 頁。

これまでのロシアでは、バレエやオペラ、演劇といったハイ・カルチャーに属する西欧の劇場芸術に関しては帝室主導で積極的に輸入されてきたが、この自由化をきっかけにオペレッタ、ヴォードヴィル、ヴァラエティなどポピュラー・カルチャーとしての劇場芸術が一斉に流入し、ペテルブルクやモスクワの市民の関心を集めるようになった。その中で最もバレエに近いものがフェリとレビューであった。フセヴォロジスキー体制に代わった後の帝室劇場バレエの人气が、新作の少なさと料金高騰により低迷していたことは既に述べた通りだが（「3-1-1. 新体制発足期の帝室劇場とプティパ」参照）、バレエ離れを起こした観客が足を向けた先はフェリとレビューであった。

元俳優で興行師のレントフスキー Михаил Валентинович Лентовский（1843～1906）⁹⁷⁹は、帝室劇場のオフシーズンである夏に目を付け、公園や動物園のあるペテルブルク外縁の3地区にそれぞれキン＝グルースチ Кинь-Грусть、アルカディア Аркадія、リヴァディア Ливадія と名付けた簡易劇場を設けて、西欧から輸入した演目や、自身のプロデュースするロシア演劇を上演していたが、1885年夏、キン＝グルースチ劇場にイタリア人ダンサー、ツッキ Virginia Zucchi（1849～1933）（論文内掲載・図表21「ヴィルジニア・ツッキ」参照）を招聘した。

⁹⁷⁹ マールイ劇場の俳優（1865年デビュー）および演出家（1870年代以降）から興行師に転じた人物。劇場自由化以前の1878年から既にモスクワのエルミタージュ・ガーデン Сад «Эрмитаж» на Божедомке で自分の劇団での公演を行っていた。彼の手腕を認めていたフセヴォロジスキーは、1882年にモスクワ帝室劇場総支配人（当時はフセヴォロジスキーがペテルブルクとモスクワを兼務していた）をレントフスキーに委ねようとしたが、彼はそれを断り、同年7月この地にファンタスティック・シアター Фантастический театр を開場、フェリやヴォードヴィルを上演した。

図表 21 ヴィルジニア・ツッキ

The divine Virginia : a biography of Virginia Zucchi より転載



上段左：1883年パリのエデン座

《シーバ》公演でのツッキ

Georges Clairins 作の絵画

上段右：同公演

ワルキューレの衣装のツッキ（写真）

下段：1883年スカラ座《エクセルシオール》公演

「文明」役の衣装のツッキ

ツッキはブラジス門下で、これまでにイタリア各地の劇場の他、パリ、ロンドン、マドリッド、ベルリンなどで成功を収めてきた⁹⁸⁰。キン＝グルースチ劇場での演目はヴェルヌ Jules Gabriel Verne (1828～1905) の小説をもとにしたオッフエンバック Jacques Offenbach (1819～80) のオペラ＝ブフ＝フェリ《月世界旅行 *Le voyage dans la Lune / Путешествие на луну*》(1875)⁹⁸¹、ツッキの十八番であったモンプレジール振付のバレエ《ブラーマ *Brahma / Брахма*》(1868) のハイライト、オペレッタ＝フェリ《金のリンゴ *Les pommes d'or / Золотые яблоки*》(1883)⁹⁸²、フェリ《森の放浪者 *Les pirates de la savane / Лесной бродяга*》(1859)⁹⁸³と、ペテルブルクの人々にとっては目新しい作品ばかりで構成されていた。西欧の人気作品と有名舞姫への注目で、チケットは完売となった。日頃は民間劇場興行に関心の薄い貴族層や皇族までもが庶民に身をやつして劇場に足を向けた。

ツッキの帝室劇場起用

ツッキの評判が皇帝やその取り巻きの関心を惹くに至り、フセヴォロジスキーは彼女を

⁹⁸⁰ ツッキは 16 歳でパドヴァやフィレンツェの劇場で主役を務めたほど卓越した演技力と強靱な舞踊テクニックを有し、“Divina Virginia (女神ツッキ)” のニックネームで称えられた。しかし舞踊史家マコーレー Macaulay は、彼女が西欧バレエ界で他のイタリア派舞姫をさしおいて有数の知名度を獲得したのは、その性的魅力の誇示によってであったと指摘している。ツッキは同時代のダンサーたちよりも短い、今日で言う「バラシン＝カリンスカ・チュチュ」に近い形状のチュチュを好んで身に着け(図表 21 参照)、パリ公演では乳首を露出して踊ったとの舞踊評が残されている。スカルコフスキーは、彼女を熱心に称賛している一方で、彼女が幕間にワインやウオッカを飲んでいる様子を描写している。プレシチェーエフもまた、ツッキの踊りを高く評価しつつも、彼女が入手困難な自分の公演のチケットをファンに高額で売りつけたことや、特に熱心なファンに対して毎月定額の支援継続を要求していたことを記している。Alastair Macaulay, *The Italian ballerina who changed dance history, Virginia Zucchi: Women's History Month in Dance, 2021*, accessed February 23, 2022, <https://www.alastairmacaulay.com/all-essays/mjj1o5exdvs79gp9jwols57qb4yslw> Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, p. XXVII. Плещеев, *Наши балет*, p. 277.

⁹⁸¹ 台本：ヴァンロー Albert Vanloo (1846～1920)、ルテリエ Eugène Leterrier (1843～84)、モルティエ Arnold Mortier (1843～85)、作曲：オッフエンバック。1875 年パリのゲテ座で初演されて大評判となり、ゲテ座の後はシャトレ座で再演され、ロンドンのアルハンブラ劇場やウィーンのアン・デア・ヴィーン劇場 Theater an der Wien でも上演された。1885 年のペテルブルク上演に際して、常設バレエ団を持たなかったレントフスキーの劇団は、フセヴォロジスキー改革でモスクワ帝室劇場メートル・ド・バレエの座を離れたハンセンに振付を依頼。ハンセンはツッキのために《月世界旅行》の 2 つのバレエ場面を振り付けている。

⁹⁸² 台本：シヴォ Henri Chivot (1830～97) およびデュリュ Alfred Duru (1829～1889)、作曲オードラン Edmond Audran (1840～1901) による 3 幕のオペレッタ＝フェリで、1883 年パリのムニュー＝プレジール座 Le théâtre des Menus-Plaisirs で初演。

⁹⁸³ 劇作家アニセ＝ブルジョワとデュゲ Ferdinand Dugué (1816～1913) による 5 幕 6 景の大スペクタクル劇 (drame à grand spectacle) で、ゲテ座で初演。新大陸の森を旅する筋で、フランス語のタイトルは『サヴァンナの海賊』の意である。

クラスノセルスキー劇場 Красносельский театр⁹⁸⁴に客演として出演させた。この際、彼女は、《ラ・フィユ・マル・ガルデ》のパ・ド・ドゥと《月世界旅行》のヴァリエーションを踊った。

この時の帝室劇場バレエは、1884年2月のヴァゼムの引退と彼女の後任となる強力な花形舞姫を欠く状況にあり、フセヴォロジスキー体制開始以来の低迷が更に昂進していた。状況打開のため、かつてのようにオペラ座のスター・ダンサーを招聘する案が出され、プティパと劇場管理部役人がパリでマウリ Rosita Mauri (1850～1923)⁹⁸⁵との交渉にあたったが、ギャランティの点で折り合いがつかず白紙となっていた⁹⁸⁶。その結果、84/85シーズンの花形舞姫はソコロワとニキティナ、ゴルシェンコワが務めたが、いずれもヴァゼムほどの強靱なテクニックを持たず⁹⁸⁷、バレエの人気回復はできなかった。

ツッキの来露は、まさにこのヴァゼム不在の1シーズンを帝室劇場が経験した直後であった。ツッキはテール・ア・テール型の優れたテクニックと豊かな演技力に芸術的なテンペラメントも兼ね備えたダンサーであったが、性的魅力の誇示のため故意に乱れ髪で踊り、ヴァリエーションの最終ポーズが粗いという癖があった⁹⁸⁸。彼女を帝室劇場のシーズン演目に起用することについてプティパは、テクニックのみの雑な踊りしかできず、オペラ座の舞台に乗れなかったダンサーを帝室劇場で使うべきでないと主張し、フセヴォロジスキーもまた、美的要求が高度な帝室劇場の上演傾向とツッキの舞踊スタイルの不適合を懸念して躊躇していた⁹⁸⁹。しかし皇帝夫妻の意向と世論に押される形で、ツッキはシーズン公演にも起用されることとなった⁹⁹⁰。

上層部は当初、ツッキとは11月ひと月だけの短期契約を結んだ。しかし彼女の人気を考慮して契約をひと月延長し、更に彼女が急病のソコロワの代役として《ファラオの娘》の

⁹⁸⁴ クラスノセルスキー劇場は、夏の軍事演習の際に軍人と関係者の娯楽のため、7～8月のみ開場する劇場で、皇帝が演習に参加する際は天覧公演が行われた。開場中は、ペテルブルクからの観客のために特別列車が運行された。Владимир Аркадьевич Теляковский, *Воспоминания* (Москва: Искусство, 1965), pp. 60-61.

⁹⁸⁵ スペイン出身のダンサー。スカラ座を経て1877年からオペラ座の花形舞姫となる。

⁹⁸⁶ Плещеев, *Наши балет*, p. 266.

⁹⁸⁷ プレシチエーエフは、ヴァゼムと同世代のソコロワの引退に近いこと、ゴルシェンコワとニキティナがまだ育っていないと述べている。また、ゴルシェンコワがしばしばダブル・ピルエットに失敗したことも挙げ、彼女が観客を喜ばせる大技を持っていなかったことを示唆している。Плещеев, *Наши балет*, p. 265, p. 272.

⁹⁸⁸ Худеков, *op. cit.*, p. 122.

⁹⁸⁹ Худеков, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁹⁰ Benoist, *op. cit.*, p. 80. Худеков, *op. cit.*, p. 121.

アスピシア役を短期間で全て覚えて踊り切って見せた⁹⁹¹ことで、シーズン契約に変更となっている。この《ファラオの娘》の初日を観劇したブノワは回想録で、当初はツッキの支持者と反対者の間で争いが起こることを懸念があったが、観客の興奮が批判の声を抑え込んだことを記している⁹⁹²。

ツッキは 85/86 シーズンから 87/88 シーズンまで、合計 3 シーズンにわたって帝室劇場の舞台に登場し、その人気は最後まで衰えなかった。フセヴォロジスキーは、《ラ・フィユ・マル・ガルデ》⁹⁹³や《エスメラルダ》、オペラ《ポルティチの唾娘》など、ツッキの長所が際立つようマイム表現重視の作品⁹⁹⁴に彼女を起用した。当時の《ラ・フィユ・マル・ガルデ》には、オペラ座系の版（初演のドーベルヴァル版を弟子のオーメールが改訂した版）と、ポール・タリオニがヘルテル Peter Ludwig Hertel（1817～99）に全曲新曲の作曲を依頼して 1864 年に改訂した版の 2 系統があった。ペテルブルク帝室劇場はペロー時代以来ドーベルヴァル＝オーメール版で上演されてきた⁹⁹⁵が、ツッキはベルリン時代に P. タリオニ版で成功を収めていた。ツッキのために、フセヴォロジスキーは P. タリオニ版の輸入上演を認めている。ヘルテルの音楽の著作権料は高額であったが、ツッキによってバレエは再び人気を取り戻し、フセヴォロジスキー以降値上げが続いていたチケット料金を更に値上げしても完売となる状態が続いていたので、障壁とはならなかった。

第二次イタリア派舞姫来露時代の幕開け

⁹⁹¹ Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, p. 133. 《ファラオの娘》の代役に関しては、3 幕 9 景の大作を 9 日間で踊りこなすという厳しい条件であったことから、ツッキ自身もいったんは尻込みをしたが、作品の筋を説明されて気持ちを変えたという。Benois, *op.cit.*, p. 81.

⁹⁹² Benois, *op.cit.*, p. 82.

⁹⁹³ プティパは、この年第二メートル・ド・バレエに昇格したレフ・イワノフと共に、ポール・タリオニ版の輸入上演にあたった。いくつかの曲ではツッキ自身が記憶をもとに P. タリオニ版の振付を指導し、残りのうち、イワノフが担当した部分は従前から帝室劇場のレパートリーとなっていたオーメール版を下敷きにし、プティパは新たにツッキの見せ場として、チブルカ Alphons Czibulka（1842～94）とドリゴがイタリア歌曲を編曲したパ・ド・ドゥ 2 つと、ミンクスによるヴァリエーション 2 つを振り付けた。プレシチエーエフは、ドリゴの曲は当時流行していた Vincenzo Robaudi（1819～82）作曲のロマンツァ *Alla stella confidenta* からの編曲だったと述べている。Плещеев, *Наши балеты*, p. 275.

⁹⁹⁴ 《フィユ・マル・ガルデ》や《エスメラルダ》と同じく、《ファラオの娘》もロザティヤスロフシニコワが当たり役にしてきた、演技力重視の作品であった。しかしブノワは、ツッキの資質について、姫や妖精や女神の役を演じるには天然・自然のまま過ぎていたと述べている。Benois, *op.cit.*, p. 89.

⁹⁹⁵ 直近ではソコロワがリーズ役、ゲルトがコラス役で 1879 年 11 月 9 日／露暦 10 月 28 日にポリショイ・カーメンヌイ劇場で上演されている。

ツッキの来露は、低迷していた帝室劇場バレエの人気を急速に回復させる効果をもたらした。1880年代前半の帝室劇場バレエの人気低迷の要因には、既に見てきたように、70年代の儉約の結果として老朽化した舞台美術、チケット代高騰（「3-1-1. 新体制発足期の帝室劇場バレエとプティパ」参照）、座付き作曲家制度による音楽のマンネリ化と同時代音楽との乖離（「3-1-3. フセヴォロジスキーによるバレエ音楽改革」参照）などがあった。フデコフは更に、ダンサーの顔ぶれの固定化と振付スタイルのオールドファッション化による観客の飽きを指摘している⁹⁹⁶。フセヴォロジスキーは、就任後ただちに舞台美術の予算増額を図り、音楽に関しては、時間をかけながらも着々と座付き作曲家制度廃止と外部作曲家の起用体制を作り上げていった。

しかしフデコフの指摘にある舞踊面・振付面での問題点克服は、手つかずのままであった。ヴァゼムが筆頭花形舞姫であった時期はかろうじて満席状態を作り出していたが、1884年のヴァゼム引退後は深刻な状況となった。この状況打破のためには、帝室劇場出身ダンサーに加えて西欧の有名ダンサーの客演が必要なことをフセヴォロジスキーもプティパも共に理解はしていたが、強靱なテクニックだけでなくダンス・アカデミックの美的要求を満たすダンサーにこだわったがゆえに、手詰まりに陥っていた。このディレンマと膠着状態を外部から破ったのが、ツッキの来露とペテルブルクの観客からの圧倒的な人気であった。プティパはダンス・アカデミックにのっとりた品格ある踊り方、とりわけフランス派の優美さを重視していたので、テクニックはあるものの踊りの粗さと性的魅力の誇示が目立つツッキは理想に合うダンサーではなかった。しかし彼女を緊急起用した《ファラオの娘》のリハーサルを進める中、ツッキの熱心な演技の中に表現者としての魂や情熱を感じ取るようになったことで、プティパは彼女の良さを引き出すことに努めるようになり、ツッキもまた帝室劇場の舞台にふさわしい品位ある踊りを求められていることを悟り、プティパの要求に応える努力をしたという⁹⁹⁷。

⁹⁹⁶ Худеков, *op. cit.*, pp. 120-121.

⁹⁹⁷ Benois, *op. cit.*, pp. 81-82.

図表 22 ペテルブルクを訪れたイタリア派（第二次）のダンサーたち

Плещеев (1999)、Скальковский (1999)、Meisner (2018)、Бонелли (2019) 等をもとに高島登美枝が作成

ダンサー	初来露	招聘元	帝室劇場客演	特徴
ヴィルジニア・ツッキ	1885	キン=グ ルースチ 劇場	○1885~88	テンペラメントのある演技力 素行不良。性的魅力誇示。
マリア・ジュリ		キン=グ ルースチ 劇場	○1899	足は強いが優美さを欠く
アルベルティーナ・フロント		ルネサン ス座	×	ドミニク夫人門下→スカラ座バレエ 学校へ
アデリーナ・ソーン	1886	動物園劇 場	×	巧みなポアント
アントニエッタ・デレーラ		アルカデ イア劇場	○1892	アカデミックだが冷たい トリプ ル・ピルエット、エレヴァシオンに 優れる
エンマ・ベッソーネ	1887	帝室劇場	○1887	グラン・フェッテ 14回
カルロッタ・ブリアンツァ		リヴァデ イア劇場	○1889~1891	ジュテ・アントールナン、トリプ ル・ピルエット、ロシア・スタイル を吸収
バヴァッツィアーニ		リヴァデ イア劇場	×	委細不明
ジョヴァンニーナ・リミド		アルカデ イア劇場	×	トリプル・ピルエット
エンリコ・チェケッティ			○1887~	演出、指導も手掛ける
ジュゼッピーナ・チェケッティ			○1887~1892	チェケッティ夫人
ジョルジョ・サラッコ			×	振付家
エレーナ・コルナルバ		ルネサン ス劇場	○1887	アントルシャ・シス
ルイジア・アルジー		帝室劇場	○1888	中程度の踊り、演技力乏しい
カロリーナ・エルタ		1888	動物園劇 場	×
テレジーナ・マリアーニ	×		ダンス・キャラクターに優れる	
エルヴィラ・ペツァティーニ		アルカデ イア劇場	×	才能はあるが見劣りする
アントニエッタ・ベッラ	1889	動物園劇 場	×	ほっそりしていて柔軟性に富む
アデリーナ・ロッシ	1891	マールイ 劇場	○1891	サラッコ率いるスカラ座引越し公 演
エリーザ・リヴォルタ				
チェチリア・チェッリ				
エリーザ・パランツィーニ				
パルミラ・ポッリーニ	1893	帝室劇場	○1893	優美で可塑性に富むが公演中足負傷
ルイジア・チェラッレ	1893	動物園劇 場	×	音楽性があり、可塑性に富む
ピエリーナ・レニャーニ	1893	帝室劇場	○1893~1901	高い芸術性、プティパのお気に入り
パルミラ・ポッリーニ	1899	帝室劇場	○1899	ブルネットで美しい目、優雅で可塑 性に富み、すばらしい
エンリケッタ・グリマルディ (アンリエット・グリマルディ)	1899	帝室劇場	○1899~1901	プティパは酷評している。その後モ スクワに移籍し、時折ペテルブルク に客演する。

次頁に続く

前頁の続き

ダンサー	初来露	招聘元	帝室劇場客演	特徴
リナ・カンバーナ	1900	帝室劇場	○1900	プティパは酷評している。
カルロッタ・ザンベリ	1901	帝室劇場	○1901	シンプルで美しいスタイルの踊り
アントニエッタ・フェッレロ	1904		○1904	跳躍と滞空に優れる。アダージオは苦手。振付の覚えが悪い。ダンサーとしての盛りを過ぎてから来露。
チェチリア・チェッリ	1905	帝室劇場	○1905	プティパは褒めている

ツッキの帝室劇場客演をきっかけにして、帝室劇場は、プティパや総局の役職者をスカラ座バレエ学校やイタリア各地に送り、優秀なダンサーの発掘を行うようになる。またイタリア派のダンサーたちも、帝室劇場客演への登竜門として、次々とペテルブルクの私立劇場の舞台に出演するようになる。こうして 1880 年代後半以降は、イタリア派のダンサーたちが花形舞姫として帝室劇場の舞台を飾ることになる（「論文内掲載・図表 22 ペテルブルクを訪れたイタリア派（第二次）のダンサーたち」参照）。

この状況は一見、プティパの意向とは相容れないように捉えられる。しかし帝室劇場は、かつてのように西欧で実績のある外国人花形舞姫と最初からシーズン契約を結ぶことはせず、まずは短期契約で帝室劇場のレパートリーとの適合性や観客の受容ぶりを測った上でシーズン契約へと移行している⁹⁹⁸。またイタリア派ダンサーと並んでロシア人ダンサーも頻繁に主役起用されている点も、かつてとは異なっている。

観客側の視線も、タリオーニやエルスラーに盲目的に熱狂した時代とは異なり、ロシア人ダンサーの良さも認めた上で、イタリア派ダンサーの長所短所を冷静に分析するものへと進化している。バレトマーヌを自認する舞踊評論家のプレシチェーフ、スカルコフスキー、フデコフのいずれも、次々と来露するイタリア派ダンサーらの特徴を、容姿の良し悪し、テクニックの水準、アカデミックか否か、演技力の有無などの観点から検討を加え、書き残している（「論文内掲載・図表 22 ペテルブルクを訪れたイタリア派（第二次）のダンサーたち」参照）。

イタリア人ダンサーとの協働によるプティパの振付語彙の拡大

イタリア人ダンサーの持つ数々の目新しいテクニックは、プティパにとって振付創作における舞踊語彙の増加をもたらす結果になった。1887年11月の《王の命令》再演時に、プティパはツッキのために、〈漁師と真珠 *Le pêcheur et la perle* / *Рыбак и жемчужна*〉と題された高難度のテクニックが満載された華麗なパ・ド・ドゥ⁹⁹⁹を創作して挿入した。この際、彼女の相手役としてプティパが起用したのが、その年の夏にアルカディア劇場の公演のために来露し、フセヴォロジスキーによって帝室劇場との契約に至った強力なテクニックを

⁹⁹⁸ Плещеев, *Наши балет*, p. 316.

⁹⁹⁹ 漁師（チェケッティ）の網に真珠（ツッキ）がかかるさまを描いたもので、ツッキは片足ポアントのさまざまなパを、チェケッティは連続アントルシャと美しいピルエットを披露し、喝采を浴びた。

持つイタリア人男性ダンサー、チェケッティ Enrico Cecchetti (1850～1928) であった。このイタリア派同士のパ・ド・ドゥは圧倒的な成功を収めた上、その後もガラ公演などで歴代の主役級ダンサーに取り上げられる人気小品となる。プティパにとっては、《ゾライヤ》以来久々の新作振付での勝利作品となった。

《漁師と真珠》の成功は、上述したフデコフが 1880 年代前半の帝室劇場バレエの低迷の一因として指摘した振付のマンネリ化の原因が、プティパの振付能力の限界に起因していたのではなく、ダンサーの能力の限界によって引き起こされていたものであったことを物語っている。当たり前のことだが、バレエ作品ではダンサーの踊れる振付動作しか作品に組み込むことができない、そのため、振付家とは、起用するダンサーの舞踊能力によって創作に限界線を引かれてしまう存在なのである。プティパは以前から作品に応じて演技派ダンサーと技巧派ダンサーを使い分けてきた一方で、各ダンサーの苦手とする傾向の作品にも時折起用し、ダンサーの可能性を広げることも行ってきた（「2-3-2. 欧州バレエ界における帝室劇場バレエ団の地位の変化」および「付録資料掲載・図表 K 1860～70 年代花形舞姫の主演作品と傾向」参照）。また《カンダウル王》初演時にドールのために振り付けたグラン・フェッテを、再演時にヴァゼムに踊らせるなど、あるダンサーとの共演の中で獲得された舞踊語彙を別のダンサーに伝達・教育する努力も行ってきた。しかし受け手となるダンサー側にそれを再現する舞踊能力がなければ、プティパがこれまで蓄えてきた舞踊語彙は、作品中で使われないまま死蔵されることとなる。フデコフの言う 1880 年代前半のプティパの振付のオールドファッション化は、ヴァゼムとソコロワの二大花形舞姫体制が 1870 年代から 10 年以上継続してきたことによる閉塞の結果であった。ツッキの帝室劇場出演は、この膠着状態を打ち破るカンフル剤となったのである。

プティパの側も、ともすれば彼の振付美学に反する可能性のあるイタリア派のダンサーたちを、振付そのものやり取りの過程を通じてときに制御し、ときには潜在能力を引き出すことを行っている¹⁰⁰⁰。彼女らの高度な身体能力を、プティパの美意識に適うアカデミックな舞踊スタイルと調和する振付動作の中に落とし込みながら、プティパ自身の舞踊語彙を拡大発展させていったのである。

¹⁰⁰⁰ 例えばチェケッティ演出の《カタリナ》では「教育は悪くないが技術的には中程度の水準で演技力に乏しい」と評された短期契約のイタリア人ダンサー、アルジーが、数週間プティパの指導を受けた後の《ゾライヤ》では、ゆっくりではあるがダブル・ピルエットを回れるようになり、ヴァリエーションも上手く踊って観客の共感を勝ち得たと、プレシチエーフは書いている。Плещеев, *Наши балеты*, p. 319.

イタリア派メソッドの舞踊教育への採用

プティパは1887年にチェケッティを帝室舞踊学校の指導者に招き入れ、1892年からはバレエ団のリハーサル指導にもあたらせている。元々帝室舞踊学校は、ジャン＝アントワーヌやフレデリック、ユゲらフランス系メソッドと伝統的なロシア系メソッドの折衷で教えられており、近年はヨハンソンによるブルノンヴィル（デンマーク）メソッドも取り入れられていた¹⁰⁰¹が、チェケッティの参入によってブラジスの流れを汲むイタリア派も、教育体制の中に取り込まれることになった¹⁰⁰²。これと同時に、プティパとフセヴォロジスキーは舞踊学校の教育システムの改革も行い、従来よりもダンサー育成に特化する方向でカリキュラムを作り直している¹⁰⁰³。

この成果をいち早く実現したのは、マチルダ・クシェシンスカヤ（1890年卒業）であった。彼女は学生時代、レフ・イワノフとヴァゼムの元で学びながらツッキに憧れてその踊りを研究し、バレエ団入団後もヨハンソンやチェケッティの指導も受けて研鑽を続けてきた。彼女は1892年に《カルカブリーノ》の主役に起用されたが、この役は少し前にロシアを去ったブリアンツァのために振り付けられたもので、ブリアンツァの得意なジュテ・アントールナンやドゥーブル・ピルエットなど高難度のバが含まれていた¹⁰⁰⁴。クシェシンスカヤはこれらを習得し、プレシチェーエフから「彼女がブリアンツァ嬢の後継者となるのは明らかだ。（中略）技術的に難しい役であるのに、どの踊りもかのイタリア人バレリー

¹⁰⁰¹ クシェシンスカヤ、前掲書、25～26頁、36頁。

¹⁰⁰² プティパはイタリア派がともすれば陥りがちな、美しさや品格を犠牲にした技巧の誇示を嫌った。しかし客演のイタリア派ダンサーたちへの教育的な対応や、チェケッティの帝室舞踊学校採用から判断して、イタリア派のメソッドが、帝室劇場の伝統的なロシア派・フランス派・デンマーク（ブルノンヴィル）派と矛盾するものではないと考えていたこともうかがえる。これはかつてフランス派の教育を受けたグランツォーワが、同時期に帝室劇場とオペラ座で競演した第一次イタリア派のダンサーたちを凌駕する技巧と優美さ・エレヴァシオンを両立させていたことの記憶があったからではないかと推測される。

¹⁰⁰³ 19世紀前半まで、帝室舞踊学校ではすべての生徒がバレエ、歌唱、演劇を学び、最終学年が近づくとそれぞれの適性に合わせて専門を絞る教育システムが取られており、その専門部門の中には演劇専攻の特殊領域としてサーカス専攻も設けられていた（例えば、第2章で引用したペローに関する記述を含む手記を著したナタロワはサーカス部門の出身である。これは、サーカスというジャンルが、19世紀前半の段階で、帝室公認芸術の一ジャンルとして確立されていたということを示している）。フセヴォロジスキーとプティパは、舞踊学校改革の一環として、1888年にカリキュラムから歌唱と演劇の専門教育を廃止（ピアノ実技やマイム演技の科目は残された）、オペラ座バレエ学校やスカラ座バレエ学校のように舞踊教育に集中するシステムが確立した。Meisner, *op. cit.*, p. 193. Garafola, “Russian ballet in the age of Petipa,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, p. 161.

¹⁰⁰⁴ フデコフは、来露するイタリア人ダンサーの中でロシア・バレエの持つ優美さや柔らかさ、まるやかさ、ダンス・クラシックとしてのアカデミックさに初めて注意を向け、それを吸収したのがブリアンツァだったと指摘している。Худеков, *op. cit.*, p.129.

ナが見事に演じたとおりに踊りこなして見せた」¹⁰⁰⁵と称賛された。彼女はその後、連続32回転のグラン・フェッテを回った最初のロシア人ダンサーとなる。クシェシンスカヤと同世代のプレオブラジェンスカヤ Ольга Иосифовна Преображенская（1871～1962、1889年卒業）は、チェケッティが1893年に自宅に開いた個人教室に通ってテクニックの研鑽を続け、1897年の《ミカドの娘》ではアントルシャ・シスやトゥ・シューズでのスローテンポの回転¹⁰⁰⁶など、イタリア派のテクニックを披露することに成功している¹⁰⁰⁷。クシェシンスカヤもプレオブラジェンスカヤも、舞踊学校ではイタリア派のテクニックを教わらっておらず、バレエ団でイタリア人ダンサーたちと比較競争させられる立場の中で、自主的な研鑽を続けることでイタリア人に伍するテクニックを習得した世代である。

舞踊学校在学中にイタリア派の導入を経験した世代のダンサーには、トレフィロワ Вера Александровна Трефилова（1875～1943、1994年卒業）がいる。彼女もまた卒業後チェケッティの元に通い、32回のグラン・フェッテをものにしていて、またペテルブルクより一足早く1889年からイタリア派のメソッドを導入していた¹⁰⁰⁸モスクワ帝室舞踊学校の卒業生の中から、1896年にはロスラヴレワ Любовь Андреевна Рославлева（1874～1904）が、1896年から98年にはゲルツァー Екатерина Васильевна Гельцер（1876～1962）がペテルブルクに異動させられているが、二人は共に強靱なポアント・テクニックを備えていた。

やがて1900年前後になると、プティパがペテルブルクの帝室舞踊学校に導入した教育システムで育った卒業生らが、成果を見せ始める。入団後すぐに《白鳥の湖》の第1幕〈パ・ド・トロワ〉に起用されたエゴロワ Любовь Николаевна Егорова（1880～1972、1998年卒業）、強いテクニックに加えて軽さや優美さを合わせ持ったパヴロワ（1899年卒業）、1900年代の帝室劇場のレパートリー中のプティパ作品は全て踊ることができたというカルサーヴィナ（1902年卒業、「0-1-4. 仮説：ロマン主義の同時代人」参照）ら、イタリア派の技巧を身につけた舞踊学校卒業生が次々と現れ始める。これはプティパが、イタリア派のメソッドを帝室舞踊学校の教育に取り込んだことの成果が実を結び始めたことの表

¹⁰⁰⁵ クシェシンスカヤ、前掲書、50頁。

¹⁰⁰⁶ バランスのコントロールが必要なため、高難度の技術である。

¹⁰⁰⁷ Meisner, *op.cit.*, p.244.

¹⁰⁰⁸ スペイン人ダンサー、メンデス José Méndez / Хосе Мендес（1843～1905）は、ポール・タリオーニとブラジスの弟子で、ジャンプ力に優れていた。彼はレントフスキーがモスクワに開いた夏の劇場アンティ Антей に1888年に出演したことをきっかけに、翌年からボグダーノフの後任としてモスクワのメートル・ド・バレエ兼帝室舞踊学校教師に就任、1898年まで在任した。振付家としての彼はこれといった作品を残さなかったが、指導者としてはスカラ座バレエ学校での指導経験もあり、8年間の在職中にロスラヴレワ、ゲルツァー、ジュリ Аделина Антоновна Джури（1872～1963、イタリア人だが、メンデス夫人の妹であり、舞踊教育はモスクワで受けている）ら、イタリア派のテクニックを身につけたダンサーを多数育てた。

れである。カルサーヴィナやパヴロワはやがて、高度のテクニックとアカデミックな美と品格を兼ね備えたダンサーとしてバレエ・リュスの舞台をも飾ることになる。

3-1-5. フセヴォロジスキーによる舞台興行の自由化の影響 2 : フェリゼーション

狭義のフェリとバット・グランデ

イタリア派ダンサーの来露と並んで、フセヴォロジスキーによる舞台興行の自由化が帝室劇場バレエにもたらしたもう一つの変化は、作品のフェリ化（フェリゼーション）である。自由化を契機とする西欧の一座のロシア巡業や、ロシア人興行師による西欧の大衆劇場の人気演目の輸入上演によって、フェリ、レビュー、オペレッタ、ヴォードヴィル、ヴァリエティなどが流入し、ラズノチンツィ層を中心とする大衆からの支持を集めたことは前項で言及した通りであるが、ロシアではこれらは総称して「(広義の) フェリ」と呼ばれた¹⁰⁰⁹。

ロシアに流入した各種の大衆劇場芸術、すなわちロシア的文脈における「フェリ」の中でも、帝室劇場バレエに特に濃い影響を与えたのが、パリで流行していた(狭義の)フェリとイタリアのバット・グランデ *ballo grande* であった。パリのフェリは1820～30年代に、オペラ座のロマンティック・スタイル・バレエのスペクタクル性と夢幻的性質に大きな影響を与えたが、その後時代が下るにつれオペレッタにも影響を与え、1870年代以降「オペレッタ＝フェリ (オペラ＝フェリ)」を生み出した¹⁰¹⁰。また内容面においても、従来の神

¹⁰⁰⁹ Tim Scholl, *Sleeping Beauty, a Legend in Progress*, Connecticut: Yale University Press, 2004, p. 22

¹⁰¹⁰ 音楽学研究者サッパティニ Tomaso Sabbatini は、パリではオペレッタの人気楽曲が人口に膾炙した結果、従来からのフェリの途中で取り上げられるようになった現象、およびその結果としてフェリの音楽が座付き指揮者による既存曲の寄せ集めから作曲家が新たに作曲した独自音楽へと発展した現象を「フェリのオペレッティゼーション (operettization of féerie)」と呼び、オペレッタのフェリゼーション現象と合わせて、伝統的フェリとオペレッタの影響関係は相互的であったと述べている。この相互的影響の顕著な表れがオッフェンバックの《にんじん王 *Le roi carotte*》(1872) である。なお《にんじん王》はオッフェンバック自身によって「オペラ＝ブフ＝フェリ」とカテゴライズされているが、音楽劇研究者・森佳子は「オペラ＝フェリ」と呼び、Sabbatini の博士学位論文では「オペレッタ＝フェリ」と呼ばれている。Sabbatini は、劇音楽のオリジナリティも重視したこうしたタイプのフェリを“Composerly féerie”と呼び、1867年にオペレッタの作曲家エルヴェ Hervé (本名 Louis-Auguste-Florimond Ronger) (1825～92) によって新たに作曲を施された《森の牝鹿 *La biche au bois*》(1845) の改訂版が Composerly féerie の始まりだと述べている。つまりもともとフェリであった作品にオペレッタの手法が取り込まれたもの、ということである。これに対し、オペレッタ＝フェリ (オペラ＝フェリ) は、オペレッタ側がフェリの手法を取り入れたものである。このように 19 世紀後半のパリにおいて、オペレッタとフェリは大衆音楽劇として相互に影響を与え合っ

秘や魔法、妖精などだけでなく、科学の発展と社会的テクノロジーの進歩への賛美や未来社会への憧憬を描いた「サイエンティフィック＝フェリ」と呼ばれる題材が現れ始めた¹⁰¹¹。ツッキがキン＝グルースチ劇場で踊った《月世界旅行》は、その代表作の一つである。

バット・グランデとは、高度な身体能力を要するアクロバティックな振付とマイムによる演劇的場面の重視を特徴とする19世紀イタリア・バレエ独自のジャンル「バット」の中でも壮大でスペクタクル性の高いものを指す¹⁰¹²。1881年にスカラ座で初演され、1883年からパリのエデン座 Eden-Théâtre で上演されて大人気となった《エクセルシオール》はバット・グランデにカテゴライズされるが、光と闇の精霊の葛藤を通して文明の進化、第二次産業革命による機械化・工業化への賛美を描いた筋立てには、サイエンティフィック＝フェリの影響が読み取れる。《エクセルシオール》は1887年夏、興行師セートフ Иосиф Яковлевич Сетов (1835～93)¹⁰¹³によってペテルブルクでも上演されたが、この興行に出演していたのがチェケッティであった。

帝室劇場バレエのフェリゼーション

ており、結局のところ両者の上演形態は接近していったと見てよい。なお、普仏戦争と第三共和政がオペレッタ＝フェリの誕生の契機となった理由は、第二帝政期に大衆音楽劇の新ジャンルとしてオペレッタ確立して一世を風靡したオッフエンバックが、普仏戦争を契機にドイツ出身であることと第二帝政との関係を非難されて人気低迷に陥ったことに起因する。オッフエンバックが起死回生策として打ち出したのが、旧作《地獄のオルフェウス》のフェリ化の加筆と、オペラ＝ブフ＝フェリと題された《にんじん王》であった。この2作の成功を契機に70年代以降、フェリ的な題材や作品規模大きさ、大掛かりな演出を含むオペレッタが創作されるようになっていく。Tomaso Sabbatini, “Music, the Market, and the Marvelous: Parisian Féerie and the Emergence of Mass Culture, 1864–1900,” Ph. D. Diss., The University of Chicago, 2020, pp. 22-42, pp.50-127. 森佳子「パリにおける初期オペレッタの変遷——オッフエンバックの《地獄のオルフェウス》」、『演劇研究センター紀要 VIII 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム 〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』、第8巻 2007年、35頁。

¹⁰¹¹ 「サイエンティフィック・フェリ」とは、第二次産業革命期のテクノロジー進化やグローバリゼーションを賛美する内容のフェリを指す。《月世界旅行》や《80日間世界一周 *Le tour du monde en 80 jours*》(1874)がその代表的作品である。Sabbatini, *Ibid.*, pp. 128-195.

¹⁰¹² 「バット・グランデ」は「グラン・バット *gran ballo*」と称されることもある。バットは、このバット・グランデと「バット・ディ・メッツォ・カラッテレ *ballo di mezzo carattere*」に分かれる。前者は壮大でスペクタクル性が高く、多くの場合5幕仕立てで、英雄譚、神話、悲劇などが題材となる。後者は軽く、短い作品で、牧歌劇や喜劇である。Matilda Ann Butkas Ertz, “Nineteenth-century Italian ballet music before national unification: Sources, style, and context,” Ph. D. Diss. The University of Orego, 2010, p. 86.

¹⁰¹³ レントフスキーと並んでロシアの劇場自由化時代に活動した代表的興行師であるが、前身は欧州各地やペテルブルク帝室劇場で活躍したテノール歌手であった。ペテルブルク外縁にリヴァディア劇場とアルカディア劇場を建て、帝室劇場のオフシーズンにオペラやオペレッタ、バレエの興行を行ったほか、イタリア人ダンサーを連れてモスクワやウクライナへの巡業も行った。

フセヴォロジスキーは、低迷する帝室劇場バレエに新風を吹き込むため、フェリやパッロ・グランデの手法をバレエ作品に取り入れ、観客の視覚に訴える要素の強化を図ろうとした。これが帝室劇場バレエのフェリゼーションである。フセヴォロジスキー自身、絵をたしなみ、帝室劇場バレエとオペラの衣装デザインを 25 作品も手掛けていることから、現状の帝室劇場バレエには、視覚面を強化する余地がまだ十分にあることを実感していたのであろう。豪華な舞台装置や、大掛かりな仕掛け、細部まで神経の行き届いた美しい衣装は、民間劇場には真似できないものであり、帝室の栄光を端的に表現できる演出手法であった。

但しこのフェリゼーションは、帝室劇場をツアーリズムにふさわしい教育的機関とするというアレクサンドル 3 世の方針にふさわしい範疇で進められなければならなかった。西欧の民間劇場の演目に見受けられる男性観客を意識した演出や、品位の低いパロディ、社会体制を風刺する内容などは避ける必要があった。その結果、帝室劇場にふさわしい品格を持ちながら、かつ華やかなスペクタクル性や超現実的なファンタジー性と親和する題材が選ばれていくことになる¹⁰¹⁴。

フセヴォロジスキーは舞台装置や衣装に対して赤字を恐れず予算をふんだんに投入し¹⁰¹⁵、大衆劇場には真似できない豪華さとスペクタクル性を打ち出す方針を採った。彼みずから衣装デザインや舞台装置のデザインも手掛け、視覚面に彼の貴族的美意識が反映された舞台づくりが行われた¹⁰¹⁶。1883 年から 86 年にかけてはマリインスキー劇場の大規模改修を実施し、当時の新しいテクノロジーである電気照明を使った演出も可能な設備が実装された。

大ブルジョワ層取り込み策としてのフェリゼーション

¹⁰¹⁴ メイスナーは、フセヴォロジスキーが帝室劇場にもたらそうとしていたのは、パリで上演されているフェリではなく、パリのフェリが生み出している興奮であったと指摘している。Meisner, *op. cit.*, p. 221.

¹⁰¹⁵ フセヴォロジスキーは就任以来、舞台美術への予算投下は惜しまなかった、例えば《眠れる森の美女》では衣装や小道具だけで 42,000 ルーブル、総予算では、ペテルブルクの全帝室劇場に配分されていた予算の 1/4 を費やしたと言われている。森田、前掲書、187 頁。

¹⁰¹⁶ フセヴォロジスキーは、同時代の美術潮流を帝室劇場の舞台に取り入れることに対しては消極的であった。キン＝グルースチ劇場が建築家シュフテル Фёдор Осипович Шехтель (1859～1926) によるアール・ヌーヴォー風デザインで舞台を飾っていたように、民間劇場の方がロシア世紀末美術の取り込みには積極的であった。

ロシア産業の工業化は西欧よりも立ち遅れていたが、アレクサンドル 2 世の近代化政策により 1860 年代以降は工業発展が進み¹⁰¹⁷、アレクサンドル 3 世即位の頃には資本主義経済の確立に至っていた。成功した大資本家たちは各種芸術の後援に積極的であった¹⁰¹⁸。彼らのうちのバレエの後援者たちは、フセヴォロジスキー体制下で高騰するチケット代（「3-1-1. 新体制発足期の帝室劇場とプティパ」参照）によってバレエ離れを起こしたラズノチンツィ層と入れ替わるようにしてバレトマーヌの新しい層を形成した（「2-2-4. 1860 年代の帝室劇場を取り巻く状況」および「図表 12 19 世紀サンクト＝ペテルブルクのバレトマーヌの変遷」も参照）。

フセヴォロジスキーのフェリゼーションとは、この新たに帝室劇場の観客層に加わった大ブルジョワ層の好みを掬い上げようとした動きであるとも見ることもできる。採算を意識しなければならない民営劇場による商業公演の演目には、主な観客層である市民層の好みは直截に反映される。そのため、レントフスキーが運営する 3 つの夏の劇場では、西欧の大衆劇場で市民層に人気の高かった（広義の）フェリヤバッロ・グランデの作品が次々と紹介されていた。この民間劇場のフェリヤバッロ・グランデで用いられている視覚に訴える演出手法を帝室劇場作品に取り込み、大ブルジョワ層の心を掴もうとすることは、かつて七月王政によって民営化されたオペラ座がパリの大衆劇場のフェリヤメロドラマを取り入れて大ブルジョワ層を魅了しようとしたこととパラレルである。50 年の時を隔てて、フセヴォロジスキーはヴェロンが採ったのと同じ戦略を繰り返したのだと言えよう。

帝室の威信と作品の品位

しかし、七月王政期のオペラ座とペテルブルク帝室劇場には、共通点だけでなく決定的な違いもあった。七月王政期と第二帝政期は立憲君主制であり、オペラ座は、国家の補助

¹⁰¹⁷ ロシアの軽工業は、1860 年代に領有した中央アジアと対米貿易から得られる綿花を、農奴解放による旧農奴層を労働力に使う加工する綿工業が中心であった。重工業は 1860～70 年代に事実上半官半民で主要都市間に敷設された鉄道の建設業や、カフカスのバクー油田開発による石油業、ポーランドやウクライナの石炭業が中心であった。

¹⁰¹⁸。チャイコフスキーの支援者メック夫人 Надежда Филаретовна фон Мекк（1831～94）は鉄道事業者の未亡人、アマチュア音楽家でモスクワに私立歌劇場（マーモントフ歌劇場と訳されることもある）Московская частная русская опера を設けて画家や音楽家を支援したマーモントフ Савва Иванович Мамонтов（1841～1918）も鉄道事業者であった。大ブルジョワ層のバレトマーヌとしては、金鉱業を経営する一族に属していたバジリエフスキー Федор Иванович Базилевский（1834～95）の名が同時代の文献にしばしば登場する。彼は「3-1-1. 新体制発足期の帝室劇場とプティパ」でスカルコフスキーが指摘した新世代バレトマーヌ層の代表的人物である。

はあるにせよ、民営の劇場であった。ルイ＝フィリップやナポレオン3世にも宮廷というものは存在したが、その実態は政府関係者や財界有力者による社交界であった。所領を媒介として国王に仕える貴族の集まりという絶対王政における宮廷は、七月革命により消滅していた¹⁰¹⁹。オペラ座は消滅した宮廷に代わって、これまでは二流劇場の大衆劇を愛好していた大ブルジョワ層や都市の富裕市民たちを観客層に取り込む必要があり、それは民営化によって国家の補助が減少した状況下において、喫緊の課題であった。

ブルジョワ男性の取り込みに即効性のある集客手法としてヴェロンが採用したのは、上述したパリの大衆劇場のフェリやメロドラマに類する題材の作品の上演と、女性ダンサーの魅力を前面に押し出したバレエ作品の創作を推進すること、および舞台袖への入場特権付き高額年間会員制度¹⁰²⁰の導入であった。これ以降、パリを中心とする西欧諸国におけるバレエは、舞台芸術であると同時に、男性観客による女性ダンサーの身体美の公然たる鑑賞の場も兼ねるようになった。19世紀後半のパリの大衆劇場では、「論文内掲載・図表21」に掲げたツッキの写真のように、バレエのチュチュよりも更に女性ダンサーの肉体美を強調する衣装が用いられ、カンカンのように足を大きく振り上げる動作の踊りが振付に取り入れられていた。オペラ座では比較的品格が保たれていたが、男性ダンサーがほとんど不在となり、男役はトラヴェスティによって演じられていた。トラヴェスティ役のダンサーの衣装は、チュチュよりも全身の身体の線があらわになりやすく、倒錯的な魅力によって男性観客を惹きつけていた。

これに対し帝室劇場は、民営劇場ではなく国営、それも絶対王政下の「帝室」の劇場であった。したがって帝室劇場の運営において、集客は最優先事項ではなかった。しかし舞台興行自由化によりペテルブルクに現れた民間劇場に比べて、帝室劇場の人气が低迷しているようでは、「国家の教育機関であり民間劇場の範となる」という劇場の運営理念（「3-

¹⁰¹⁹ 七月革命以降、アンシャン＝レジーム期以来の貴族層の一部は所領に戻って地方の名士となっていたが、大部分の貴族層は「国王への奉仕」の精神を「国家への奉仕」の精神に転じて、高級官僚や軍人となって中央で社会上層部に留まり続けた。1840年代の高額納税者統計の最上位は貴族層で、その下に大ブルジョワ層が続いていることは、貴族層にとって資本主義の進展はさほど打撃とはならなかったことを示している。しかし七月革命は、ブルジョワ層の政権参画と絶対王政的な「宮廷」の消滅をもたらすものとして作用した。上垣豊「一九世紀フランスの貴族と近代国家：七月革命の前と後」、『史林』第78巻4号、1995年、127（615）頁、139（627）～149（637）頁。

¹⁰²⁰ この会員制度をアボヌマン（abonnement）、会員をアボネ（abonné）と呼ぶ。アボネは、舞台袖にあるダンサーのウォーミング・アップのスペース「フォワイエ・ド・ラ・ダンス Foyer de la danse」への出入りの自由を認められ、女性ダンサーとの交流を楽しむことができた。実質的な援助交際の間であることは公然の秘密であったが、富裕で有力なパトロンが存在は時に配役を左右することもあったため、女性ダンサー側も必ずしも消極的ではなかった。ヴェロンは、コール・ド・バレエの給与を下げて、これを促進した。

1-1. 新体制発足期の帝室劇場とプティパ」参照) が形骸化し、帝室の威信に傷がつくことになる。

1870年代以降、ロシア国内における資本主義の進展に伴い、ペテルブルク帝室劇場の観客層には大商人、工場主、銀行家らが増加した¹⁰²¹。しかし観客の多数派は旧来からの人々、すなわち帝政下の身分ヒエラルキーと結びついて「宮廷」を形成し、既存のツアーリズム体制とロシア正教を是とする保守的傾向を有する大貴族層であった。この大貴族層の観客たちは上演演目に関わらず座席を年間予約しているため、人気に影響を与える存在ではなかった。実際に人気を左右したのは、高額の間年予約枠ではなく公演ごとに売りされる座席を購入する人々であった。フセヴォロジスキー体制初期に、チケット代の大幅な値上げが起こったため、購入者の主要な社会的階層は、ラズノチンツィ層から大ブルジョワ層へと移行した。フセヴォロジスキーは公演ごとの発売のチケットの売り上げ増のために、フェリ風の演出を取り入れることで、大ブルジョワ層の関心を惹こうとしたのである。

とはいうものの「国家の教育機関」たるペテルブルク帝室劇場にとって、集客とは経営の問題ではなく、あくまでも皇帝の威信の問題であったから、帝室劇場における大ブルジョワ層集客は、舞台袖への入場特権付き高額会員制度や女性の性的魅力を前面に押し出した官能的・通俗的な舞踊表現¹⁰²²や演出を用いない形で行われた。1885年にツッキを帝室劇場起用するにあたって、西欧諸国ではツッキのトレードマークとなっていた乱れ髪が猥褻視された一件（「3-1-5. フセヴォロジスキーによる舞台興行自由化の影響1：第2次イタリア派来露」参照）には、ペテルブルク帝室劇場と西欧諸国の劇場風土¹⁰²³の差がよく表れている。

¹⁰²¹ ヴァゼムは回想録の中で、バレエの観客層の中で貴族層の次に目立っていたのが大ブルジョワ層であり、男性は地味だったが、女性は高価な宝石の展示会であるかのごとく着飾っていたと述べている。ヴァゼムの現役ダンサー時代は1867年から1884年であったから、大ブルジョワ層が帝室劇場の観客に加わるようになったのがこの時期であることが読み取れる。Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884*, pp. 267-268.

¹⁰²² こうした劇場風土の影響で、プティパ作品には官能的な場面や肉感的なヒロイン像が少ない。彼の作品中で唯一、官能的な場面と呼べるのが、《カンダウル王》の王妃ニシアの水浴の場面（妻の美しさを自慢するカンダウル王が、臣下ギュゲスに妻の水浴を窺視させる場面）である。しかし《カンダウル王》の全体の筋は政治劇であり、恋愛劇の要素はほとんどない。プティパは《カンダウル王》のニシアの水浴場面の振付には、官能性を表現しやすいオリエンタル・ダンスではなく、ダンス・クラシックによるヴァリエーションを用いている。

¹⁰²³ 大ブルジョワ層男性の中には、舞台がはねた後女性ダンサーを食事に招いたり、豪華なプレゼントを贈る者もいたが、フセヴォロジスキーは、ヴェロンが採った戦略とは逆に、就任後すぐダンサーのギャランティを大幅に値上げしたため、オペラ座のフォワイエ・ド・ラ・ダンスのような光景は帝室劇場では見られなかった。帝室劇場の場合はむしろ、ソリスト級ダンサーが皇族や貴族と正式に結婚するケースも見

フェリゼーションの進展 1：西欧型フェリの模倣

フセヴォロジスキー時代の初作品《夜と昼》は、戴冠式祝典のためであったが、壮大な演出と寓意的な筋立てとなっており、既にフェリゼーション傾向を帯びていることが見て取れる。最終部分でロシアの精を取り囲む精霊たちには軍事技術や工業、貿易、科学の精も含まれており、サイエンティフィック・フェリや《エクセルシオール》の影響も感じられる。2作目の《キプロスの彫像》はウィーンで成功した既存作品の輸入上演であり、ギリシャ神話を下敷きにした筋であるが、プレシチエーフはフェリ風の演出であったと述べている¹⁰²⁴。

3作目《魔法の丸薬》と4作目《王の命令》はほぼ同時上演されている。この2作は、ペテルブルクの民間劇場が西欧のフェリ風作品の輸入上演・引っ越し公演を盛んに行い始めてから約半年後の作品であったことから、民間劇場の人気を意識し、フェリ化傾向の強い演出が施された作品となっている。《魔法の丸薬》は1839年初演でパリでは反復上演されていたフェリの台本をインスピレーション源としているが、〈魔法使いの洞窟〉、〈ゲーム〉、〈レースの王国〉と題された筋らしい筋のないレビューの形を取っている点や、華麗な舞台装置と100名近いコール・ド・バレエによる高いスペクタクル性を備えている点に《エクセルシオール》の影響を見て取ることができる¹⁰²⁵。しかし《エクセルシオール》の特徴であるモダニゼーションや、サイエンティフィック・フェリの要素は見られない。《王の命令》はドリーブ作曲のオペラ＝コミックの台本の舞台を16世紀フランスから15世紀スペインに移した作品である。国王フェリペ2世から宮廷に息子を連れて来るように命じられた伯爵には実は4人の娘だけで息子はおらず、苦慮した伯爵は小間使いペピータの恋人を息子に仕立てて宮廷に伴うが露見、しかし王の寛大な命令ですべて許されるという筋である。しかしイタリア派の技巧的パを組み込んだスペイン舞踊と宮廷バレエの各種ダンス

受けられるが、これは観客層の多数派が高位貴族であったためであろう。しかし1890年代後半になると、女性ダンサーの中には、舞踊評論家や作家、作曲家など劇場関連の文化人層と交際する者が増える傾向となる。この時期は優秀なダンサーの増加により配役をめぐるライヴァル関係が激化しており、ジャーナリズム上で有利な論評を得るための手段としてこうした関係が求められたのではないかと推測される。

¹⁰²⁴ Плещеев, *Наши балеты*, p. 262.

¹⁰²⁵ メイスナーは、この作品には演劇部門の俳優やオペラ部門の歌手による台詞のやりとりや歌唱の場面も含まれていたことを指摘し、この作品は「フェリ風な要素を持ったバレエ」ではなく、全編がフェリそのものだったと述べている。Meisner, *op. cit.*, p. 207.

を全 4 幕の中に大量に散りばめた構成は《エクセルシオール》風であり、その反作用としてマイム場面は縮減され、ツッキの演技力が活かされない形となった¹⁰²⁶。

フェリゼーションの進展 2：中期プティパ・スタイルへの揺り戻し

《魔法の丸薬》と《王の命令》は共に、これまでの帝室劇場バレエに比べ大幅に西欧の大衆劇のスタイルに近づいた作品となったが、結局、観客からの大きな支持の獲得には至らなかった。この観客の反応を受けてフセヴォロジスキーがいったんフェリ化を中止し、1870年代の作品スタイルに戻したと思われるのが 1887年から 88年にかけての新作《魅惑の森》と《ハールレムのチューリップ》、《巫女》である。《魅惑の森》はレフ・イワノフが、《巫女》はプティパが、《ハールレムのチューリップ》は二人が共同で振付を担当した。

《魅惑の森》は森ではぐれた人間女性が森の妖精世界にひととき迷い込む話、《ハールレムのチューリップ》は夜にチューリップ畑に現れる花の精たちが青年のキスで人間となり、彼の妻として富と繁栄をもたらすという伝説を下敷きにした恋愛劇であり、共にロマンティック・スタイルの妖精譚のバレエ作品に典型的な筋立てとなっている。

これに対し《巫女》は、70年代プティパの成功作を手掛けたフデコフの台本による古代ローマを舞台にした大作で、こちらもフセヴォロジスキー体制以前のプティパの大作《ファラオの娘》や《カンダウル王》、《ラ・バヤデール》などに似た作風となっている。但し《巫女》では音楽面で従来型のバレエ音楽とは異なる作曲が試みられ、賛否両論を分けたことは「3-1-3. フセヴォロジスキーによる音楽改革」の項で言及した通りである。音楽以

¹⁰²⁶ プレシチエーフは、《王の命令》にはマイムの見せ場が 1 か所しかなく、演技巧者であるツッキの良さが活きなかったと述べている。Плещеев, *Наш балет*, p. 278. ゲストはその原因について、プティパがツッキのテクニックの見せ場を作ることに腐心したことと、ロシア人ダンサーたちにイタリア派のテクニックを振り付けてみることを初めて試みたためであると考察している。Ivor Guest, *The divine Virginia: a biography of Virginia Zucchi* (New York: M. Dekker, 1977), pp. 87-88. またこの作品の音楽は、「3-1-3. フセヴォロジスキーによるバレエ音楽改革」の項で述べた通り、オペレッタなどの有名曲の寄せ集めであったが、これは 19 世紀後半のパリのフェリの音楽のスタイルである。作曲にあたったヴィゼンティーニの前職はゲテ座の指揮者であり、《月世界旅行》の初演を指揮している。ヴィゼンティーニは 1879 年の来露以前にはパリのブフ＝パリジャン座 Théâtre des Bouffes-Parisiens、ポルト・サン＝マルタン座、ゲテ座の指揮者を歴任し、ゲテ座では管理部門にも参画した人物である。1889 年に帝室劇場を辞した後も、ヴァリエテ座、フォリ＝ドラマティック座 Théâtre des Folies-Dramatiques、ジムナズ座 Théâtre du Gymnase の指揮者を務めており、パリの大衆劇場を中心にキャリアを積んだ指揮者であった。この作品は、ドリーブのオペラ＝コミックの台本を転用し、ヴィゼンティーニの音楽が付曲されている点、この作品が本来パリのオペレッタ＝フェリ風を目指したものであることがうかがえるが、作品の構成の大きさやヴィルトゥオジティを強調した振付は壮大なパッコ・グランデ風であり、結果的にはどっちつかずのまとまりの悪い作品となった。

外の振付や演出、筋展開の面白さに関しては、《巫女》は好評を得ている。これらの3作品は視覚面ではいずれも観客の支持を獲得できており、特に《魅惑の森》と《ハールレムのチューリップ》は、1900年代に至っても再演が繰り返される成功作となった。

フェリゼーションの進展3：中期プティパ・スタイルと西欧型フェリの中和へ

この3作品と、前作《魔法の丸薬》や《王の命令》との観客の反応の違いを踏まえ、フセヴォロジスキーは以後のフェリ化を、西欧の（広義の）フェリ的手法を模倣することから、従来の帝室劇場バレエの手法と中和させる方向へと切り替えていく。帝室劇場のフェリゼーションについてメイスナーは、豪華な視覚効果が舞踊の存在感を上回る西欧の大衆劇場のフェリのスタイルは、民間劇場の観客層からは歓迎されるものかもしれないが、帝室劇場の観客層を長期的に満足させるものではないと総局に悟らせたのではないかと指摘している¹⁰²⁷。

《タリスマン》以降の作品では、華麗な舞台美術や演出・振付によって観客を魅了するフェリ的手法は維持しつつも、筋のないレビュー形式や、技巧的なパの披露に主眼が置かれた振付、統一感のない寄せ集めの有名既存曲による付曲といった大衆娯楽性に訴える要素は排除された。台本の持つ世界観を舞踊と音楽と舞台美術によって表現するという、七月王政期バレエ以来プティパにまで受け継がれている伝統的なバレエのあり方が遵守されることになった。しかし《巫女》や《ハールレムのチューリップ》に見られる、台本の筋展開の起伏や役柄の人物造型の迫真性によって観客の感動を誘う作品作りは1889年以降の新作では鳴りを潜め、筋よりも視覚美を前面に押し出す傾向へと力点の置きどころが変わっていくことになる。これについては次節「3-2. 1890年代のプティパと帝室劇場」で検討を加える。

3-1-6. 1880年代のプティパの振付創作の傾向

帝位交代に伴う帝室劇場の変化に対する対応

¹⁰²⁷ Meisner, *op. cit.*, p. 208.

アレクサンドル 2 世の暗殺とアレクサンドル 3 世の即位によって、ロシア社会はリベラルな世相から保守反動へと一夜にして転換することになった。帝室劇場の役割も「国の教育機関」であり、「文化面における民間劇場の模範と帝室の威光に通じる輝かしい組織」とであるとされた（「3-1-1. 新体制発足期の帝室劇場とプティパ」参照）。プレシチューエフは、アレクサンドル 3 世の即位によって帝室劇場は完全に変質した、と記している¹⁰²⁸。

新帝即位後、振付家としてのプティパの創作はこの劇場運営の方針に則って行われることになった。プティパはこれまで、駆け出し時代には総局の欧化主義傾向に、次席メートル・ド・バレエ就任前後からは総局と共に観客層の嗜好にも応えることを創作方針としてきた。その結果、台本に関しては、駆け出し時代のオペラ座作品風の世俗恋愛劇から、1860 年代にはロシア外交を意識した地理設定の加味、70 年代後半にはフランス風を離れ、フデコフとの共作によるロシア社会の現状を意識した題材へと変遷していった。しかし帝室劇場を非営利機関（*учреждение не-коммерческое*）¹⁰²⁹だとする新体制が敷かれ、集客のために観客の嗜好を掬い上げることよりも、帝室の威光を表すことへと劇場の運営理念自体の切り替えが起こった。プティパの立場としては、好むと好まざるにかかわらず、この変化に自分を順応させていく必要があった。ただ、プティパはもともと、政治的にはツァーリズム体制擁護の保守的立場である帝室劇場の観客層の嗜好に対応して、帝室の外交理念を地理設定に織り込むことを行っている。このことから見て、プティパの側にこの変化に対する抵抗感はほぼなかったものと思われる。

この新方針の実行のため、劇場総局とプティパの接点となったのが、帝室劇場総支配人のフセヴォロジスキーである。彼は総局の長であり、劇場運営について宮内大臣や皇帝その人と直接対話が可能な立場でもあったが、事務方の立場のみに留まらず、作品制作の現場にも積極的に参画して帝室の弥栄を表現する作品創造に努めた。

フセヴォロジスキーとプティパの関係

これまでのプティパは、バレエ＝ダクシオン期以来の伝統的な振付家のあり方として、台本や題材選びから、振付、舞台美術と演出までを、親しいバレトマーヌらの意見を参考

¹⁰²⁸ Плещеев, *Наши балет*, p. 248.

¹⁰²⁹ Плещеев, *Наши балет*, p. 248.

にしつつも最終的には一人で担ってきた。しかしフセヴォロジスキー時代になると、プティパはフセヴォロジスキーの助言のもとでこうしたプロセスを進めていくようになる。フセヴォロジスキーとの協働のあり方について、プティパは自伝に次のように記している。

大きなバレエ作品を構成・演出するには、大変な困難がつきまとう。全体のシナリオやプラン作ればいいというものではなく、登場人物のひとりひとりについても、個別によく考えなければならない。筋書きができて、すべての要素の配置がだいたい決まったら、今度は音楽に合わせてパヤヴァリアシオンを考案し、筋書きに対応する踊りを作らなくてはならない。だが支配人自身がフセヴォロジスキーのように才能豊かで有能なアドバイザーであり、作曲家がチャイコフスキーのような天才的音楽家ならば、こんな仕事もまた楽しいものだ。

フセヴォロジスキーは作品のスタイルや時代、主題に固有の特徴などを合わせて、すべての舞台装置、衣装、小道具などをみずから考案した。彼はそれらのスケッチを描いてみせたので、実際に作製を担当する者の仕事はずいぶん簡単になった。また、この支配人兼芸術家の力によって、ピョートル・イリイチ・チャイコフスキーあふれんばかりの才能もじゅうぶんに引き出され、そこから三つの傑作バレエ音楽が生まれた。『眠れる森の美女』『白鳥の湖』『くるみ割り人形』である¹⁰³⁰。

プティパのこの言葉には、フセヴォロジスキーが在職中どのように制作に関与したのか、が具体的に示されている。すなわち作品全体にわたっての助言、舞台美術のデザイン、作曲家の人選、プティパと作曲家の仕事が円滑に運ぶようサポートすることであった。ここに明示的に書かれてはいないが、帝室劇場総支配人は検閲官を兼ねる役職であったから、作品の題材選定や台本の制作段階でも積極的な助言があったと考えられる。《キプロスの彫像》や《眠れる森の美女》のように、フセヴォロジスキーの発案から制作が開始される場合もあった。

このフセヴォロジスキーの積極的関与により、プティパが制作上一人で進めなければならない仕事は、舞踊動作の創作・舞台上の人員配置などの舞踊専門家でなければできない分野のみとなった。プティパの仕事の中心部分は振付家としての専門領域に絞られ、他の部分はフセヴォロジスキーと共に作業を進めていくことになったため、制作に伴うプ

¹⁰³⁰ プティパ、前掲書、84-85頁。

ティパの負担は、これ以前の時代に比べ大幅に軽減している。

これはメートル・ド・バレエの権限の縮小にも見えるが、上述のプティパの言葉から判断して、プティパはフセヴォロジスキーの関与を喜んでいたことが読み取れる。ツアーリズムとロシア帝国を称える作品を創作するために、青年時代に貴族の青年らで組織されたフランス演劇劇団に皇帝と共に所属していた経験を持ち、皇帝の個人的な気質や嗜好を熟知しているフセヴォロジスキーからの助言は、強力な支えとなったことだろう。

ロマンティック・スタイルの基本の振付手法の持続と舞踊語彙拡大

モスクワ帝室劇場の一件（「3-1-1. 新体制発足期の帝室劇場とプティパ」参照）が示すように、フセヴォロジスキーは、舞踊に関連する事柄に関しては、プティパに一任し、専門家としてのプティパの判断を常に尊重した¹⁰³¹。そのため振付演出に関しては、プティパは1880年代もこれまでと同様、ダンス・クラシックとダンス・キャラクターによる舞踊の見せ場となる場面と、マイムおよびパ・ダクシオンによる演技力を見せる場面をバランスよく織り交ぜていくロマンティック・スタイルの基本に沿って創作を行っている。この例外は、舞踊の見せ場のみで振付が構成された《魔法の丸薬》であるが、これはフェリゼーションを進めるフセヴォロジスキーの意向による題材選択であり、プティパにとっては、1870年代《盗賊》や《ペレウスの冒険》同様（「2-3-3. 実験的な作品群」参照）、実験・挑戦を試みる機会となった。舞踊のみで筋が全くないにもかかわらず長時間の作品であることへの好悪は割れたが、プティパの振付に対する評価は高く¹⁰³²、こうした舞踊美のみを見せる抽象的な作品を創作する能力も彼が有していることを証明する結果となった。

1880年代後半以降のプティパは、イタリア派の客演ダンサーらの技巧的なパに対峙し、それをダンス・アカデミックの体系の中に位置づけることによって、みずからの舞踊語彙を拡大することに努めた（「3-1-4. フセヴォロジスキーによる舞台興行自由化の影響 1：第

¹⁰³¹ 舞踊に対して全くの門外漢であるフセヴォロジスキーが専門家であるプティパを尊重するのは当然のことのように思われるが、晩年のプティパの上司となったテリャコフスキーは、舞踊の門外漢であるにもかかわらず、プティパの作品を他のダンサーに改訂させる、バレエ団や舞踊学校から親プティパ派のダンサーを排除するといったダンサーたちを巻き込むやり方によって、プティパの振付創作への介入を行っている。プティパ、前掲書、92～96頁。

¹⁰³² プレシチエーフ、スカルコフスキー、『劇場世界 *Театральный мирок*』誌の舞踊評などで、プティパの振付が賞賛されている。Плещеев, *Наши балет*, pp. 276-277. Скалковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, p. XXVII. Плещеев, *Наши балет*, pp. 231-233. Meisner, *op. cit.*, p. 208.

二次イタリア派来露」参照)。振付手法そのものは、従来からのロマンティック・スタイルの手法を継続しつつも、高難度の舞踊語彙の増加は、プティパの表現の可能性に更なる広がりをもたらしたと言える。

また 80 年代プティパの特徴的な活動としては、ロマンティック・スタイル第一世代・第二世代に創作され帝室劇場のレパートリーとなっていた作品の改訂上演への注力を指摘することができる。彼が改訂対象として取り上げた作品は《ラ・ヴィヴァンディエール》、《パキータ》、《パクレット》、《ジゼル》、《大騒ぎ》、《ラ・フィユ・マル・ガルデ》、《エスメラルダ》、《海賊》、《フィアメッタ》と実に多数にのぼっている¹⁰³³。改訂内容は、一幕相当分を付加した《パキータ》や、全編にわたって手を加えた《ジゼル》など、大規模にわたっているものが多い。初演から 30～40 年を経た作品に大規模改訂を通して見直し、伝統として残すべき点は残し、初演当時にはなかった舞踊語彙の増加も著しいこの時期の観客の目には古臭く見える部分は改めることで、作品に再度活力を吹き込もうとしたことがうかがえる。この作業は、プティパ自身がロマンティック・スタイルの基本を遵守しつつ、新しい作品を生み出すという創作の最前線に立っているからこそ可能であったと言える。実際、《パキータ》、《ジゼル》、《ラ・フィユ・マル・ガルデ》¹⁰³⁴、《エスメラルダ》など、この時期にプティパが行った改訂部分は、現在まで踊り継がれている作品が多い¹⁰³⁵。

80 年代のプティパ作品の特徴とフセヴォロジスキーの影響

振付以外の面では、作品制作プロセスのほぼ全体にわたってフセヴォロジスキーの関与があったため、1880 年代のプティパ作品には、フセヴォロジスキーの嗜好や彼の手掛けた改革の影響により形成されたと見られる特徴が見られる。それは観客の視覚に訴えるスペクタクル性の高さと、童話由来の題材や童話調の筋立ての台本の増加である。「3-1-3. フセ

¹⁰³³ この他、《トリルビィ》、《ファラオの娘》、《真夏の夜の夢》と、プティパ自身の旧作の改訂も行っている。

¹⁰³⁴ 現代上演されている《ラ・フィユ・マル・ガルデ》には、このポール・タリオニ版のプティパ改訂から発展した版と、1960 年初演のアシュトン版がある。ロシア系のバレエ団では前者が、英国ロイヤル・バレエ団をはじめとする旧西側諸国のバレエ団では後者がレパートリーとなっている。

¹⁰³⁵ 《パキータ》の〈マズルカ (アントレ)〉、〈グラン・パ〉、〈ホタ〉、〈パ・ド・トロワ〉、《ジゼル》全幕、《エスメラルダ》の〈パ・ド・シス〉などが、現代に生き残っている。ロシア版《ラ・フィユ・マル・ガルデ》の〈パ・ド・ドゥ〉は、プティパ改訂版を更に改訂したゴールスキー Александр Алексеевич Горский (1871～1924) による付加部分である。

ヴォロジスキーに拠るバレエ音楽改革」の項で取り上げたように、音楽改革の影響は、1890年の《眠れる森の美女》においてははっきりとした形で顕現することとなる。

舞台のスペクタクル性に関しては、フセヴォロジスキーが就任と同時に制作予算の増大を図ったことにより、古い装置や衣装の使いまわしなど儉約を強いられていた70年代作品とは比較にならないほどの改善が見られた¹⁰³⁶。これに更にフセヴォロジスキーが積極的に推進したフェリゼーションの影響やマリンスキー劇場の改修によって電気設備の使用が可能になったこと、バレエ団の人員の増加もあって、1880年代のプティパ作品には、以前にも増してスペクタクル性の高い演出が施されるようになった。上述のように舞台美術は主にフセヴォロジスキーが構想していたから、この演出はプティパ独自の創作衝動の発露というより、フセヴォロジスキーとプティパの協働の結果と評価できるであろう。もともとプティパの大作では、ペローの影響を受け継いだスペクタクル性の高い作品が目立っていたが、その傾向がフセヴォロジスキーにより更に増幅されたと言うこともできる。

一方、フセヴォロジスキー時代以降のプティパに見られる変化で、これまでになかった点として指摘できるのが、童話題材の増加である（「論文内掲載・図表 14、16、20」参照）。フセヴォロジスキー以前にはノルウェー民話をもとにした《雪娘》しか見当たらないこの種の作品が、フセヴォロジスキー時代以降は大半を占めるようになっていく。その代わりに減少しているのが歴史劇・政治劇で、これは《巫女》と《ライモンダ》のみとなっている。

この急激な変化の理由については自伝等で特に言及もされておらず、状況証拠から推測を行うしかないのだが、プティパがチャイコフスキーに対して提案した『サランボー』のバレエ化案を、10年後の奉職55周年記念公演の企画時にも再度持ち出していることは、注目すべき点である。『サランボー』は、第一次ポエニ戦争（B.C. 264～B.C. 241）後のカルタゴを舞台に、統領の娘で巫女のサランボーと反乱軍の傭兵隊長の悲恋を描いた小説である。古代地中海世界を舞台とした壮大な原作は、《カンダウル王》や《巫女》、《ファラオの娘》の系譜に連なる作品創作が期待できる題材である。《巫女》の後、長らく童話題材

¹⁰³⁶ フセヴォロジスキーの副官ポゴジェフは回想録に、皇太子時代のアレクサンドル3世がアレクサンドリンスキー劇場のロイヤルボックスの内装が随所で傷んだまま放置されていることを怒るあまり、拍車のついたブーツでソファを蹴ったところ、かえってソファの革張りを破いてしまったというエピソードを掲載している。ポゴジェフはこのエピソードと共に、フセヴォロジスキー着任時の帝室劇場の荒廃ぶりにを数ページにわたって仔細に描写している。フセヴォロジスキーに対しては辛口のテリャコフスキーですら、フセヴォロジスキーが帝室劇場を引き継いだときの劇場の状況はかなり嘆かわしいものであり、これを帝室劇場の名にふさわしい状態と秩序に復するため懸命に努力しなければならなかったと記している。По́гожев, *op. cit.*, pp.89-99. Теля́ковский, *Воспо́минания*, p. 29.

の作品が連続する中、この小説のバレエ化を10年間心中に温め続けていたという点から考えて、プティパ自身の内心には、フセヴォロジスキー時代にあってもこれまでと変わらず政治劇・歴史劇への創作意欲がみなぎっていたと推測できる。とすると、フセヴォロジスキー時代の創作、特に1890年代の作品群で増加が目立つ童話題材は、プティパの積極的選択の結果というよりも、フセヴォロジスキー主導で選ばれたものである可能性が考えられる。

童話題材増加の理由

フセヴォロジスキー時代に急激に童話題材が増加した理由の一つとして、童話では官能性を避けることができるということが指摘できる。前項で検討した通り、フセヴォロジスキーはバレエのフェリゼーションを積極的に推進したが、西欧諸国のフェリに見られる官能的な演出や舞踊表現は、「国家の教育機関」たる帝室劇場においては避けられねばならなかった。そのためには、男女の恋愛模様を描く世俗的な題材よりも、観客男性のエロティックな想像のトリガーとなる女性ダンサーの肉体的実存感が強調されにくい童話題材は、好都合だったのではないかと考えられる。妖精や女神、超自然的な力などを登場させやすいという点でも、童話はフェリに適した題材であった。

童話が頻繁に題材に取り上げられた理由としては、童話の持つ寓意的な性質を利用することで、皇帝礼賛を直接表現することによる作品の政治プロパガンダ化を回避できるという点も挙げられる。童話題材の作品は1889年の《タリスマン》以降急激に増加するが（「論文内掲載・図表20 フセヴォロジスキー時代から引退までのプティパ作品の傾向」参照）、この時期はフランスとの同盟関係を通じて、ロシア外交が活発化したタイミングと重なる。このため90年代のプティパは、ペテルブルク帝室劇場の観客層の時事的な関心事に応えるために、80年代には鳴りを潜めていたロシア外交の反映によるツアーリズム称揚作品を再登場させることになる。

かつてのプティパの帝室外交の描き方は、世俗恋愛劇の地理設定を帝室外交の関心対象地域に置くという方法であった。山岳レバノン内戦を扱った《レバノンの美女》や、露土戦争の原因となったモンテネグロ人とトルコ人の争いを織り込んだ《ロクサーナ》、50年にわたる戦争を制して領土とし目下急激なロシア化を推進中のチェルケス地方を舞台にし

た《蝶々》などがその典型である¹⁰³⁷。クレムリンの壁の前に立つ皇帝の足元に壊れた鎖を置き農奴解放を表現するという、サン＝レオンが《せむしの小馬》で用いた表現ほど直接的ではないにせよ、プティパのこの手法では、地理設定において帝室外交の関心対象地域が具体的な場所として指し示されているため、観客は作品の筋を追いながらも、舞台美術や民族舞踊などを通じて、同時に目下の帝室外交の課題の連想を喚起されることになる。これに対し、時間と空間の設定が曖昧な童話題材の場合、ロシア外交や帝室の弥栄を重ねやすい筋立てを選定するにしても、作品が童話の筋をバレエで表現することに終始している限り、政治性を帯びることはない。しかしこの童話の筋に対し、小道具や衣装、舞台装置など視覚面の演出によってときの帝室外交や内政と関連する要素を重ねていけば、かつてのプティパの手法よりも更に間接的な形で、ツァーリズム称揚を表現することができる。童話という題材には、そのファンタジー性をフェリ的表現に最大限活用できると共に、その寓意性を用いることでツァーリズム思想の生々しい表現の回避が可能となるという特徴が備わっているのである。

プティパはこれまで童話に対し、作品の題材としての関心をほとんど向けてこなかったが、《タリスマン》以降、急激に童話を取り上げるようになるのは、童話という題材が持つこの特徴と活用法に気が付いたからではないだろうか。おそらくその気付きには、《眠れる森の美女》の台本をみずから執筆したフセヴォロジスキーの示唆があったものと思われる。この気付き以後、1890年代のプティパ作品では、思想性・政治性の表現は背景に後退し、美や華麗さ、高度なスペクタクル性が作品の前面を彩ることとなる。その結果、劇場の運営理念を押さえつつも、芸術作品として価値の高さも具備した作品群が次々と生み出されることになる。次節では、こうした90年代作品の中から、露仏同盟と関係のある《眠れる森の美女》と《くるみ割り人形》、およびパン＝スラヴ主義と関係のある《ライモンダ》を取り上げ、暗喩としてのツァーリズム称揚がいかなる形で埋め込まれているかを具体的に検討する。

3-2. 1890年代のプティパと帝室劇場

3-2-1. ロシア外交と後期プティパ作品1：《眠れる森の美女》

¹⁰³⁷ これら紛争地域を直接取り上げた作品に対し《ラ・バヤデール》や《キプロスの彫像》、《カンダウル王》は、南下政策対象の目標地域を取り上げ、帝国の未来の理想の版図の姿を描いた類型、《ファラオの娘》や《雪娘》は外交というより時事的な題材の類型だと言える。

アレクサンドル 3 世時代前半のロシア外交：内政重視の平和外交

フセヴォロジスキー時代に入ってから《巫女》までのプティパ作品で、帝室外交に関連するものは《キプロスの彫像》¹⁰³⁸のみである。その理由の一つは、既に見たようにフセヴォロジスキーのフェリゼーションによって台本傾向に変化が生じたためであり、もう一つはアレクサンドル 3 世の統治の力点がこの時期、外交よりも内政に置かれたためである。アレクサンドル 3 世は、先帝のリベラルな統治がナロードニキに代表される過激な反体制勢力を生み出したことを反省して内政の安定に力を入れた。外交に関しては、いたずらにロシア覇権の拡大を推進することはせず、ドイツの宰相ビスマルク Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen (1815~98) の外交手腕によって欧州に形成されていた列強の勢力均衡の中で、露土戦争で消耗した軍事力の回復を図った。皇帝は個人的には熱心なパン＝スラヴ主義で反独派であった¹⁰³⁹が、ベルリン会議後溝が生じていたドイツとの関係を修復して新三帝同盟 (1881) を締結し、以後は親独路線のもとで、国内の中央集権化と殖産興業に力を入れた。

ロシア外交方針の転換

¹⁰³⁸ 露土戦争の勝利の結果 1878 年 3 月にロシアとトルコの間で結ばれたサン・ステファノ条約により、ロシアのバルカン半島利権が拡大したが、これに反発したイギリスやオーストリアからは修正要求が出された。オーストリアはバルカン半島の覇権（いわゆる東方問題）に関してロシアと利害が直接対立しており、イギリスもまた中央アジア覇権（いわゆる「グレート・ゲーム」）や東地中海制海権をめぐってロシアの南下政策と利害が対立していたからである。この状況を受け、ビスマルクの斡旋により同年 6 月からベルリン会議の開催、7 月にベルリン条約の締結が行われた。ロシアはサン・ステファノ条約でトルコから獲得していたアナトリア東部の一部をトルコに返還することとなり、バルカンのスラヴ系諸国の独立は弱められた。このときイギリスは、露土戦争に関与していなかったにもかかわらず、トルコからキプロスの租借を受けることに成功している。これは、今後ロシアのトルコ攻撃があった場合にイギリスがトルコを援助する約束との引き換えであった。これに対し、ロシアにとってのキプロスとは、南カフカスからシリア・レバノン方面への南下政策ルートの海上の出口にあたる島であり、「未来の版図」であった。中央アジアで対立中のイギリスに東地中海での要衝の島キプロスを押さえられたことは、ロシア帝国にとっておもしろからぬことであったから、こうした情勢下での《キプロスの彫像》の上演には、東地中海覇権へのモチベーション喚起の意味合いもあった。

¹⁰³⁹ アレクサンドル 3 世は、皇太子時代に露土戦争に従軍した経験を有していた。それゆえベルリン条約と、その締結の立役者となったビスマルクには反感を抱いていたが、ビスマルク外交によって当時形成されていた列強の力の均衡を崩す方針は選ばなかった。1882 年にドイツ・オーストリア・イタリア間で秘密裏に締結された三国同盟は仮想敵国の一つにロシアを含んでいたが、アレクサンドル 3 世はそれを知りながらビスマルクに同調する方針を堅持している。

フセヴォロジスキーのフェリゼーションや音楽改革が従来の帝室劇場バレエとの中和路線に定まりかけてきた 1887～88 年（「3-1-1. フセヴォロジスキーによるバレエ音楽改革」および「3-1-5. フセヴォロジスキーによる舞台興行の自由化：フェリゼーション」参照）、アレクサンドル 3 世の統治と外交の方向性は一大転換期を迎えることになる。1885 年以降のいわゆる「ブルガリア問題」¹⁰⁴⁰をめぐりロシアとオーストリアの対立が激化した結果、1887 年オーストリアは新三帝同盟の更新を拒否した。ビスマルクは独露再保障条約によって独露関係の維持を図る一方で、ドイツ帝国銀行 Reichsbank にロシア国債を担保とする貸出の禁止を命じた。

この措置は、表向きは独露間の関税問題¹⁰⁴¹を背景にしていたが、ロシア国債の価値を低下させることでロシア財政にダメージを与え、対オーストリア開戦を阻止する意図で行われたものであった¹⁰⁴²。アレクサンドル 2 世の近代化政策以来、ロシアの工業化は国債や直接投資を通じた西欧資本の導入によって支えられてきていたため、このダメージは大きく、国民からは外交上の失策として受け止められた。即位以来、国内の反体制勢力の抑止に力を注いできたアレクサンドル 3 世にとってこれは威信を傷つけられるものであった¹⁰⁴³。

この独露関係の冷え込みと反比例するかのようには、ロシアはこの頃から、ビスマルク外交によって欧州内で孤立していたフランスと接近を始める。1888 年 11 月にフランスとの間で、ロシア国債の大規模引き受けの協約が成立したことにより、アレクサンドル 3 世の外交方針は親独から親仏へと舵を切ることになった。この方向転換は、1890 年のビスマルク引退とドイツ側による独露再保障条約の更改拒否によって決定的となる。翌 1891 年、ロシ

¹⁰⁴⁰ 露土戦争は、1875～76 年のロシアによるバルカン諸民族のトルコからの独立戦争支援を契機として勃発した。ベルギー条約でセルビア、モンテネグロ、ルーマニアの三公国の独立は承認されたが、ブルガリアはブルガリア公国、マケドニア、東ルメリに三分割され、ブルガリア公国のみがトルコからの独立を認められ、マケドニアはトルコ領に、東ルメリはキリスト教徒総督のもとでトルコの自治州となった。1885 年、この東ルメリ自治州がトルコからの独立を求めて蜂起した際、ブルガリア公国は後ろ盾であるロシアに無断でこれを併合したため両国間の関係は悪化し、国交断絶となる。ブルガリアはその後オーストリア＝ハンガリー二重帝国やイギリスに接近したため、1887 年 10～11 月頃、ロシア・オーストリア間は一触即発状態となった。

¹⁰⁴¹ ロシア政府は、急速に成長した国内工業資本の要求に応じてドイツ製工業製品や鉄への関税率を引き上げ、ドイツはその対抗措置として、急増するロシア産小麦輸入の関税率を引き上げていた。西海太郎「フランス外交における軍と実業—露仏同盟成立過程を予件として—」、『年報政治学』第 10 巻、1959 年、76 頁。小林良彰「Rene Girault: Emprunts russes et investissements francais en Russie 1887-1914」、『同志社商学』第 26 巻第 2 号、1974 年、53 頁。

¹⁰⁴² 中山裕史「露仏同盟の変容過程：1891-1907—日露戦争の衝撃—」、『経済研究 研究報告』（大東文化大学経済研究所）第 25 号、2012 年、8 頁。

¹⁰⁴³ 西海、前掲論文、76 頁。

アとフランスは露仏同盟を締結¹⁰⁴⁴、フランス資本の援助でシベリア鉄道が着工される。

《眠れる森の美女》と露仏同盟

元駐仏外交官で、個人的にもフランス文化に造詣の深かったフセヴォロジスキーにとって、この外交方針の転換は歓迎すべきものであった。彼は1888年5月にチャイコフスキーに向けて《眠れる森の美女》の台本を着想したことと、それをルイ14世時代のスタイルで演出するという構想を書き送っている¹⁰⁴⁵が、その前年1887年は新三帝同盟が終わりを迎えて独墮対立が顕在化、独露関係は関税引き上げとロシア国債の扱いをめぐって冷え込んだ反面、ロシア外交の力によって独仏開戦を阻止した¹⁰⁴⁶という出来事のあった年でもあった。フランスで有名なペロー童話を原作にし、物語の舞台であるフロロスタン王国にバレエを統治に利用した絶対君主ルイ14世宮廷の栄光のイメージを重ねるというフセヴォロジスキーのアイデアは、ツァーリズム賛美と同時に、皇帝の親仏意識を掻き立てることを狙ったものと見ることができるだろう。アメリカの舞踊史研究者カースティン Lincom

¹⁰⁴⁴ 露仏同盟は1891年から94年にかけて段階的に成立している。この下準備は、1879年、ロシアがベルリン条約後に一時的に親仏政策に転じた際に、時の外務大臣ゴルチャコフ Александр Михайлович Горчаков (1798～1883) の訪仏によって整えられていた。久保天随『鉄血宰相ビスマルク』、鍾美堂、1914年、62頁。

¹⁰⁴⁵ 森田、前掲書、157～158頁。

¹⁰⁴⁶ 仏独外交は、1885年にドイツがアルザス・ロレーヌ地方統治の苛酷化を示唆して以来、緊張が高まっていた。ドイツでは対仏予防戦争世論が高まっていたが、フランスでは親独派勢力が強く、外交による開戦回避努力が続けられたため、ドイツを刺激する可能性のある積極的な親露外交にただちに転じることはなかった（但し1885年のブルガリア問題では、フランスはロシアを支持している）。また露仏間にも、帝政と共和制のイデオロギー面の不調和や、フランス国内の政治派閥事情によりアレクサンドル3世の信頼の厚かった駐露大使が罷免になるなどの小競り合いもあり、両国の連携はなかなか前進しなかった。ロシア側にもまた、外務大臣ギールス Николай Карлович Гирс (1820～95) を筆頭とする親独派外務官僚や、緊密な独露の経済関係維持を望む資本家層が存在し、親仏路線転向に歯止めをかけていた。そのような中、1887年初頭にドイツは軍部の意を受けてフランス国境付近に兵力を終結させて開戦を辞さない姿勢を示したが、ロシアはフランスに対して「道徳的支持」を表明してドイツの中立維持要請を拒否したため、開戦は回避された。同じ頃明らかとなった独露再保障条約の草案では、「締約国の一方が第三国の攻撃を受けた場合に他方は好意的中立を守るが、締約国の一方がオーストリアおよびフランスを攻撃した場合には適用されない」との条項が盛り込まれていた。これをきっかけにフランス世論は親露に傾き始めることとなる。西海、前掲書、70～83頁。

Kirstein (1907～96)¹⁰⁴⁷やケネディ Janet Kennedy¹⁰⁴⁸は、《眠れる森の美女》を露仏同盟成立の祝賀であると位置づけている。

これに対し舞踊学者ショル Scholl は、《眠れる森の美女》の制作開始は 1888 年 5 月で初演は 1890 年 1 月であることを指摘した上で、①制作開始の 1888 年の時点では露仏の経済協力は始まっていたが外交面での接近はまだなかったこと、②露仏同盟の最初の締結は《眠れる森の美女》の初演より後の 1891 年であること、③アレクサンドル 3 世がさほどこの作品に関心を示さなかったことの 3 点を理由に反論している¹⁰⁴⁹。しかし、これまで検討してきたように、露仏間の接近の動きは 1888 年 11 月のフランス資本によるロシア国債の大規模引き受けに先立って、1887 年初頭のロシア介入による独仏開戦回避や独露再保障条約における対仏・対墺戦での中立維持保障の除外など、特に外交面においてははっきりとした兆しが表れており、1891～94 年の露仏同盟締結はその動きの一つの到達段階と見るべきである。

親独から親仏へとロシア外交の潮目が変わりつつあることは、親仏派の元外交官フセヴ オロジスキーにとっても、フランス人であるプティパにとっても歓迎すべきことであった。1888 年 5 月に開始された《眠れる森の美女》の制作には、この外交方針の方向性に対する賛意や後押しを示す気持ちが込められていたと言える。これまでのプティパのロシア外交関連作品には、ロシア帝国の「現在の領土」ではなく「未来の版図」の風物をエキゾティシズムと絡めて描く手法が取られたものが複数存在するが、《眠れる森の美女》もそれらと同様に、善の妖精の勝利により繁栄するフロレスタン王国に、太陽王とアレクサンドル 3 世の治世を重ね合わせることで、ロシア帝国に更なる繁栄をもたらす「未来の外交関係」である露仏の友好関係のヴィジョンを寓意によって描こうとしたものと捉えることができる。ショルが挙げる 1891～94 年の露仏同盟締結とは、それが現実化したものなのである。

なおショルの指摘する理由の③、アレクサンドル 3 世が淡々とした反応を見せた点は、

¹⁰⁴⁷ カースティンは、《眠れる森の美女》は、露仏同盟をふまえて暗黙裡に太陽王をロマノフ家になぞらえていると述べている。Lincoln Kirstein, *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks* (New York: Dover Publications, 1984), p. 175.

¹⁰⁴⁸ ケネディは、《眠れる森の美女》におけるルイ 14 世宮廷風の演出について、富と勝利と名誉によってもたらされた権力と繁栄の寓意であり、1890 年代初頭のロシア社会における露仏軍事同盟およびフランス資本導入による繁栄への期待感を映し出したものだと指摘している。更に、同じ 1890 年にモスクワで開催されたフランス美術展で、フランス政府は皇帝に 18 世紀様式の飾り板を贈呈したことを例に挙げ、アンシャン＝レージュム期の文化を取り上げた両国間の交流は、互いを称える優雅な外交イベントだったとも述べている。Janet Kennedy, “Line of Succession: Three Productions of Tchaikovsky's *Sleeping Beauty*,” in *Tchaikovsky and His World*, edited by Leslie Kearney (Princeton: Princeton University Press, 2014), pp. 148-149.

¹⁰⁴⁸ Scholl, *Sleeping beauty: a legend in progress*, pp. 32-33.

¹⁰⁴⁹ Tim Scholl, *Sleeping Beauty: A Legend in Progress* (Connecticut: Yale University Press, 2004), pp. 32-33.

シヨル自身も記しているように、初演前日にリハーサルを訪れた皇帝が、フセヴォロジスキーに招じられて御前に出たチャイコフスキーに対して発した言葉であり¹⁰⁵⁰、《眠れる森の美女》全体に対して向けられたものではない。実際、チャイコフスキーの楽曲に対する初演直後の評価は割れた。音楽専門の批評家からは好評であった¹⁰⁵¹が、バレトマヌからはバレエ音楽らしくないことを以て不評であった。

ダンス・キャラクターとしてのバロック・ダンス

《眠れる森の美女》の舞台であるフロレスタン王国はルイ 14 世時代風と設定されたため、この作品にはほとんどダンス・キャラクターが登場しない。作中ではポロネーズ（第 3 幕）、マズルカ（第 3 幕）、タランテラ（プロローグの「小麦の花の精（敏捷さの精）」のヴァリエーションおよび第 3 幕デジレ王子のヴァリエーション）、ポルカ（第 3 幕「銀の精」のヴァリエーション）などの舞曲が用いられているが、いずれも振付はダンス・クラシックであり、濃厚な地方色は表現されていない。民族舞踊の代わりに、ダンス・クラシックと対比的に取り上げられているのが、今日ではバロック・ダンスと総称されるメヌエット

¹⁰⁵⁰ アレクサンドル 3 世は、基本的にはチャイコフスキーとその音楽を好んでいた。彼は後援者であるメック夫人に宛てて《エフゲニー・オネーギン》の公演時に皇帝が自分と長時間会話を誇らしげに書き送っている。一方チャイコフスキーの日記によると、《眠れる森の美女》に対して、皇帝は困惑した表情でチャイコフスキーと握手しながら一言「良かった。大変良かった（Мило, очень мило）」としか語らなかったため、彼はこれにひどく傷ついたと記している。Solomon Volkov, *Balanchine's Tchaikovsky: Interviews with Gerge Balanchine*, translated by Antonina Bouis (New York: Simon & Schuster, 1985), pp. 44-45. Бахрушин, *op. cit.*, pp. 159-160.

¹⁰⁵¹ ペテルブルク音楽院でチャイコフスキーの 1 学年後輩だった音楽評論家ラローシ Герман Августович Ларош (1845~1904) は、チャイコフスキーがロシア的なスタイルを保ちながらフランスのローカル・カラーを表現することに成功している点を驚嘆と共に称賛している。German Avgustovich Laroche, "A Music Letter from Peterburg. Apropos *The Sleeping Beauty*, the Ballet of Marius Petipa, with music by P. Tchaikovsky (originally published as: *Московские ведомости* 17 января 1890 г.)," in *A Century of Russian Ballet*, translated Roland John Wiley (Oxford: Clarendon Press, 1990), pp. 377-384. 《巫女》の作曲家ミハイル・イワノフは、「チャイコフスキーの音楽が過度に交響曲的であるとする見解があるのは知っているが、台本のシンプルさはシンフォニックな楽曲を必要とするものであり、チャイコフスキーは振付への寄与よりもそちらを優先したのである。バレエ音楽は旧態依然としたままではなくよりシンフォニックなものに刷新されるべきである」と述べている。Scholl, *Sleeping beauty: A legend in progress*, pp. 188-191. 一方、バレトマヌであるスカルコフスキーは「メロディアスで聞きやすく、オーケストレーションも優美だが、リズムがもう少し明瞭ならダンサーにとって助けになっただろう」と述べている。Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, p. 197. しかしプレシチエーフによると、最初は「(バレエではなく) 交響曲の技法で作曲されている」、「正確で明瞭なリズムが欠けている点で全くバレエ音楽らしさを欠いている」と批判的だったバレトマヌたちも、舞台を何度も見ているうちにチャイコフスキーの音楽を好むようになっていったという。プレシチエーフ自身は、「現代的なオーケストレーションと美しいメロディで、喜びをもって聞くことができる音楽」だと述べている。Плещеев, *Наши балет*, pp. 330-331.

やサラバンドなど宮廷バレエ時代の各種舞曲である。これは第 2 幕で、森に狩りにやって来たデジレ王子の宮廷の一行によって踊られる。

プティパはこれまでも《王の命令》でバロック・ダンスをいくつか振り付けている¹⁰⁵²が、その一方で、それらを上回る量のスペインの民族舞踊も取り上げている¹⁰⁵³。そもそもルイ 14 世時代フランスを舞台とする原作の設定を、敢えてフェリペ 2 世時代のスペインに移したのは、プティパの得意なスペインの民族舞踊をふんだんに盛り込むための工夫であった。《王の命令》の中のバロック・ダンス場面は、第一義的には時代考証の裏付けとして設けられているものであり、ダンス・クラシックと対照をなす舞踊としては、あくまでもスペイン舞踊に主眼が置かれているということになる。

これに対し《眠れる森の美女》においてプティパは、筋に何らかの口実を設けて民族舞踊を取り入れることはせず、筋の時代考証に適うバロック・ダンスによって踊りに多様性をもたせる振付を構想している。これは以前の作品には見られなかった手法であり、まもなく 72 歳になろうとするプティパの新たな挑戦だと評価できる。一方《眠れる森の美女》も、ロマンティック・スタイルの振付の一大特徴である、ダンス・キャラクターによるエキゾティシズムの表現がほとんど含まれない作品という点で、特異な存在となっている。

〈サラバンド〉・〈アポテオーズ〉の示すもの

《眠れる森の美女》の中で、唯一、エキゾティシズムの表現となっている個所が、第 3 幕の終盤、オーロラ姫とデジレ王子のパ・ド・ドゥとフィナーレの全員の総踊りの間に挟まれた〈サラバンド〉である。この〈サラバンド〉は、古代ローマ人、ペルシャ人、イン

¹⁰⁵² 1872 年初演の《カマルゴ》も、ルイ 15 世時代のオペラ座や宮廷が舞台となる筋なので、バロック・ダンスが振り付けられていた可能性は排除できない。しかし舞踊評を見る限り、ハンガリー舞踊、ロシア舞踊、山岳民族の舞踊、クロアチアのきこりの踊り、ポーランド舞踊（クラコヴィアク）など、民族舞踊に関する記述はあるものの、バロック・ダンスへの言及は見当たらない。したがって主要な踊りの部分にバロック・ダンス的な振付がなされていた可能性は低いと思われる。Плещеев, *Наши балет*, p. 238, p. 462. Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884*, p. 178, p. 219. Letellier, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰⁵³ 台本によると、《王の命令》に登場するバロック・ダンスはガヴオット、シャコンヌ、リゴードン、パスピエ、パヴァーヌである。これに対しスペイン舞踊はアラゴネーズ、ガッレガーダ（ガリシア風舞曲）、カナリア諸島（スペイン領）の踊り、ティラーナ（アンダルシア舞踊）、マドリレーニャ（マドリッドの舞曲）、セギディリヤ、シャルムース、剣の舞、トルバドゥールの踊り、スペイン風狂詩曲、マンティリヤの踊り、スペインの熱狂の踊り（ホタ）と、約 2 倍の多彩さとなっている。Marius Petipa, *L'Ordre du roi* (St. Pétersbourg: Edition Edouard Hoppe, 1886).

ド人、アメリカ原住民、トルコ人¹⁰⁵⁴がオーロラの結婚祝賀の宴に登場し、フロレスタン国王に拝謁する場面として設けられている。

この5つの民族は、《眠れる森の美女》の舞台のモデルであるブルボン王朝とも、この作品が上演された1890年のロシア帝国とも、一見無関係に見える。しかしこの5民族は、1662年にルイ14世が皇太子誕生を祝ってみずからプロデュースした騎馬パレード「グラン・カルーセル Grand Carrousel」（「論文内掲載・図表23 ルイ14世のグラン・カルーセル（1662）」参照）の仮装に登場した民族と同一であった¹⁰⁵⁵。この「グラン・カルーセル」において、ルイ14世自身がローマの皇帝に、王弟や大貴族がペルシャ人、インド人、アメリカ原住民、トルコ人に扮し、それぞれが引き連れた仮装騎馬隊が「カドリーユ」と呼ばれる騎馬パフォーマンスを演じた。

この故事をふまえて、プティパは〈サラバンド〉に社交ダンスの一種「カドリーユ」¹⁰⁵⁶を振り付けているが、このダンスは騎馬パフォーマンスの「カドリーユ」が元になって18世紀後半に生まれ、19世紀の社交界で非常に愛された踊りであった。初演評の中には、〈サラバンド〉について「ヴェルサイユの盛儀と騎馬パレードを描いたもの」だと指摘しているものもあり¹⁰⁵⁷、少なくとも観客の一部には、この〈サラバンド〉の場面が、単にバロック・ダンスの舞踊動作だけでなく、初期宮廷バレエの一場面そのものを模倣しようとしたものであることが伝わっていたことが読み取れる。

¹⁰⁵⁴ 〈サラバンド〉に関しては、①チャイコフスキーへの作曲指示書（1889年2月3日／露暦1月22日に手渡し）、②プティパが自分のために記載した振付シナリオ（1889年7月22日／露暦10日）、③1890/91シーズンの『帝室劇場年鑑』掲載の台本で、内容が少しずつ異なっている。①には「サラバンド。トルコ人、エチオピア人、アフリカ人、アメリカ人によって踊られるカドリーユ。3/4拍子、48小節」と記され、②では「サラバンド・ドゥ・キャラクター」と記された後の余白に「おそらくは無理。カドリーユが良いと考える」と付け加えられ、更に振付メモ全体の最後に「私はチャイコフスキー氏にサラバンドの音楽の断片を渡した」と書き添えられている。③では「サラバンド。ローマ人、ペルシャ人、インド人、アメリカ人、そしてトルコ人」とある。1月17日付 *Новости и Биржевая газета* 紙掲載の初演評には「サラバンドは、衣装が豪華で実に調和的であった。ローマ人、ペルシャ人、インド人、アメリカ人、そしてトルコ人」とあるので、最終的には『帝室劇場年鑑』掲載の諸国使節として演じられたことがわかる。森田、前掲書、195～196頁。Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, p. 358, p. 370. Scholl, *Sleeping beauty: A legend in progress*, p. 180. 森田、前掲書、196頁。

¹⁰⁵⁵ Damien Mahiet, “The First Nutcracker, the Enchantment of International Relations, and the Franco-Russian Alliance,” in *Dance Research* 34/2 (Winter, 2016): 122-123.

¹⁰⁵⁶ 4組のカップルによるスクエア・ダンスで、場所と相手を入れ替えながら、拍子・速度の異なる5～6曲の小舞曲から成る組曲を踊る。第一次大戦頃まで欧州各地の社交界で盛んに踊られた。

¹⁰⁵⁷ 1月17日付 *Новости и Биржевая газета* 紙掲載の初演評。Scholl, *Sleeping beauty: A legend in progress*, p. 180.

図表 23 ルイ 14 世の「グラン・カルーセル」(1662)

Wikimedia. Commons より



全体図 Henri de Gissey, *Le Grand Carrousel donné dans la cour des Tuileries par Louis XIV, 5 et 6 juin 1662*, Oil on canvas, National Museum of Versailles, Versailles,



ローマ皇帝姿のルイ 14 世 Israel Silvestre (Copper engraving) and Jacques Bailly(colouring), *Grand Carrousel*. 1670, Copper Engraving, Bibliothèque Municipale. Versailles.

そしてこの 5 民族は、当時のロシア帝国とも深い繋がりのある地域のシンボルでもあった。ロシア帝国は、東ローマ帝国の末裔であるという意識を通じて古代ローマ帝国にまでつながる国家アイデンティティを抱いている国であり（「3-1-2. アレクサンドル 3 世の内政と帝室劇場バレエ」参照）、ロマノフ家および帝政ロシアの紋章である双頭の鷲は、古代ローマ帝国における権威のシンボルとして軍旗等に用いられた単頭の鷲に由来している¹⁰⁵⁸。ペルシャとトルコはロシアにとって覇権拡大が現在進行中のフロンティア・エリアであり、インドは英国との「グレート・ゲーム」に勝利した暁に手に入れたい未来の版図、北米大陸は 1867 年にアメリカ合衆国に売却されるまではロシア帝国領であった。

また、この〈サラバンド〉は、アレクサンドル 3 世戴冠式記念公演バレエ《夜と昼》の後半、ロシア帝国の諸民族が民族舞踊を次々と披露する部分との類似性も指摘でき¹⁰⁵⁹、その点、初期宮廷バレエの「諸国のバレエ *ballet des nations*」の形式となっているとも言える。「諸国のバレエ *ballet des nations*」は、諸国がそれぞれの特徴を表現しながらも、より上位の存在のもとで調和的な世界を築いているさまを表すものであるが（「3-1-2. アレクサンドル 3 世の内政と帝室劇場バレエ」参照）、この〈サラバンド〉では、ローマ皇帝に象徴されるフロレスタン国王／ルイ 14 世／ロシア皇帝（アレクサンドル 3 世）による諸国の調和が表現されている。

〈サラバンド〉に続くフィナーレでマズルカによる全員の総踊りが行われる。その後の〈アポテオーズ〉では、フロレスタン王国の弥栄を示す活人画¹⁰⁶⁰が示されて幕となる（「論文内掲載・図表 24 《眠れる森の美女》アポテオーズ（1890）」参照）。ヴェルサイ

¹⁰⁵⁸ 鷲はローマ神話の主神ユピテルの化身として、古代ローマ帝国で権威と力のシンボルに用いられた。古代ローマでは単頭の鷲であったが、13 世紀に東ローマ帝国で東西両ローマ帝国を表す双頭の鷲の図柄が使われ始めた。

¹⁰⁵⁹ 「3-1-2. アレクサンドル 3 世の内政と帝室劇場バレエ」で述べたように、アレクサンドル 3 世の戴冠式記念公演の演目《夜と昼》は、フロンドの乱平定によってフランス王としての立場を確実なものとしてまもなくした頃のルイ 14 世の宮廷祝祭《夜の王のバレエ》をもとにしている。《夜と昼》と《夜の王のバレエ》は、新たに権力の座に就いた絶対君主への賛美という点で類似の性質を有していた。一方、《眠れる森の美女》の場合は、皇太子誕生によってますます盤石となったルイ 14 世の治世を寿ぐ騎馬パレード「グラン・カルーセル」を、フロレスタン王国の将来の安定を示すオーロラの結婚式の中に取り込んでおり、権力と繁栄が次世代に受け継がれていくことを祝うという共通点を持つイベントが選ばれている。実際、アレクサンドル 3 世即位式の時点では 15 歳だった皇太子ニコライは、《眠れる森の美女》の初演時（1890 年 1 月 15 日／露暦 3 日）には 21 歳となっている。その 2 か月後の 4 月 5 日（露暦 3 月 25 日）、ニコライは舞踊学校の卒業公演を観覧し、公演後の祝宴でアレクサンドル 3 世みずからが仕掛けたかにも見えるシチュエーションの中、マチルダ・クシェシンスカヤと運命的な出会いをすることになる。

¹⁰⁶⁰ ヴェルサイユ宮殿風の王宮内部を描いた書割の 3 つのアーチの下にしつらえられた、舞台奥の一段高いひな壇の中央にオーロラ姫とデジレ王子、下手側のアーチの下にはリラの精、上手側には悪の精カラボスがそれぞれ雲の中に立ち、その他のダンサーたちが舞台前面の上手下手両側に中央を空ける形で並ぶシンメトリックで遠近法を強調する構図が取られた。Scholl, *Sleeping beauty: A legend in progress*, p. 20.

ユ宮殿風の王宮内部を描いた書割の 3 つのアーチの下にしつらえられた、舞台奥の一段高いひな壇の中央にオーロラ姫とデジレ王子、下手側のアーチの下にはリラの精、上手側には悪の精カラボスがそれぞれ雲の中に立ち、その他のダンサーたちが舞台前面の上手下手両側に中央を空ける形で並ぶシンメトリックで遠近法を強調する構図が取られた。プティパの振付企画書¹⁰⁶¹によると中央のアーチの高みには、「妖精たちに取り囲まれ、陽光に照らされた、ルイ 14 世の衣装を着けたアポロン (Apollon en costume de Louis XIV, éclairé par le soleil entouré des fées.)」¹⁰⁶²が配置されることになっているが、図表 24 を見ると、この案はダンサーではなく書割によって表現されている。作品全編の大団円場面にもみ登場し、全登場人物を高みから見下ろすルイ 14 世の衣装のアポロンの存在は、ここまでの作中、さまざまな形で観客にほのめかされてきたフロレスタン王国とルイ 14 世のフランス王国のイメージの重なりについての、いわば種明かしとなっている。また、このルイ 14 世の姿で顕現したアポロンは、ルイ 14 世その人が《夜の王のバレエ》で太陽の衣装を身につけアポロン役を演じた故事と表裏となっている。この故事から着想された作品がアレクサンドル 3 世の戴冠式記念公演《夜と昼》であったから（「3-1-2. アレクサンドル 3 世の内政と帝室劇場バレエ」参照）、この「ルイ 14 世の衣装を着けたアポロン」に見守られたフロレスタン王国の弥栄の図とは、ルイ 14 世治下のフランス王国の繁栄の寓意であると同時に、アレクサンドル 3 世の統治によるロシア帝国の繁栄の寓意ともなっている。

この場面には、フランスの古謡である《アンリ 4 世讃歌 *Vive Henri IV*》¹⁰⁶³のメロディが付曲されている。一説によると、この選曲は、アンリ 4 世時代に生まれたオーロラ姫が眠りから覚めた 100 年後がルイ 14 世時代であったことを示す意味があったとも言われる¹⁰⁶⁴。

¹⁰⁶¹ プティパは、1889 年 7 月 22 日／露暦 10 日の日付のある、自分のための振付シナリオをフランス語で記している。これはチャイコフスキーに送付した、個々の曲の拍子、速度、調性、長さ、使用楽器等を記載した「作曲指示書」とはまた別の文書であり、内容は幕・景の構成、楽曲と振付演出の概要となっている。Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, pp. 359-370.

¹⁰⁶² Ibid, p. 370.

¹⁰⁶³ 1888 年、チャイコフスキーに《眠れる森の美女》の作曲を依頼し、その返信を待っていた時期にフセヴォロジスキーが副官ポゴジェフに宛てて書いた手紙では、もし《眠れる森の美女》の作曲家にフランス人であるヴィゼンティーニを起用していれば、彼はフランス古謡に詳しくこのバレエにふさわしい音楽を書いただろう、との旨が記されている。ここから考えて、フセヴォロジスキーは、楽曲にフランス古謡を転用することを初期段階から構想していたことが読み取れる。Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), pp. 160-161

¹⁰⁶⁴ アメリカの舞踊学研究者マヒエは、初演時の舞台美術について、100 年の時の経過を表現するため、プロローグと第 1 幕の衣装はアンリ 4 世時代のスタイルでデザインされ、カラボスの黒衣は、夫アンリ 2 世 Henri II de France (1519~59、在位 1547~59) の死後喪服しか身に着けなかったというカトリーヌ・ド・メディシス Catherine de Médicis (1519~89) のイメージを重ねていると指摘している（「論文内掲載・図表 25 《眠れる森の美女》フセヴォロジスキーの衣装デザインの一例」参照）。Mahiet, *op. cit.*, p. 120. これに

またこれと同時に、オーロラ姫の結婚で繁栄が盤石となるフロロスタン王国を、アンリ 4 世を始祖とするブルボン王朝の繁栄のイメージに重ねる役割も果たしている。更に、有名なフランス古謡の使用によって、当時の露仏関係の緊密化を寿ぐという意味合いもあったであろう。

対し、ハープ奏者で音楽学研究者ハーリー Hurley は、オーロラ姫の誕生がルイ 14 世時代で、デジレ王子の到来がその 100 年後であるとの説を呈示し、その根拠として、デジレ王子の狩の一行による一連の踊りはモーツァルト時代の楽曲様式で作曲されていると主張している。しかしデジレ王子の一行の踊りに記された舞曲名であるメヌエット、ガヴォット、ファランドール、マズルカは 17 世紀にも踊られていたダンスであり、各楽曲の様式を見ても、モーツァルト時代すなわち古典派の様式の模倣だとは断定できない。またこの解釈では、アポテオーズに《アンリ IV 世讃歌》の旋律を取り入れることで、アンリ IV 世とその時代を想起させようとした効果が宙に浮いていしまう。したがってハーリーの説の根拠は薄弱だと言える。Thérèse Hurley, “Opening the door to a fairy-tale world: Tchaikovsky's ballet music,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 169.

図表 24 《眠れる森の美女》アポテオーズ (1890)

Wikimedia. Commons より



Unknown photographer, *Sleeping Beauty – Apotheosis*. 1890.

図表 25 《眠れる森の美女》フセヴォロジスキーの衣装デザインの一例

『帝室劇場年鑑 1899-1900』より



プロローグ カラボス



第3幕〈赤ずきんと狼〉の狼

寓意と暗示によるツアーリズム称揚

《眠れる森の美女》の舞台上で展開する筋は、終始一貫して、空想上の王国フロレスタン王国をめぐる物語である。ブルボン家のフランス宮廷でもなければ、ましてロシア帝国でもない。但し、原作が「ルイ 14 世時代の」詩人ペローによる童話であること、国王を「フロレスタン 14 世」と設定したこと、舞台装置¹⁰⁶⁵や衣装によってルイ 13 世～14 世時代を表現することで、作品冒頭から観客にルイ 14 世時代のフランス宮廷のイメージを喚起させる仕掛けを設けている。そして作品の終盤部分の〈サラバンド〉に「ルイ 14 世のグラン・カールセル」を、〈アポテオーズ〉に《アンリ 4 世讃歌》を織り込むことで、フランス文化に通じている観客の目には、フロレスタン王国が実はブルボン王家の寓意であることが読み取れるように構成されている。

しかしロシア帝国との関連を直接示す内容は、《眠れる森の美女》全編を通じてほとんど表現されていない。ロマノフ家の紋章が〈サラバンド〉のローマ皇帝の紋章と同じ鷲であることを介して、この場面に登場する諸国が、ロシア皇帝とその版図の比喻であることが暗示されてはいるが、ここでも直接表現されているのはあくまでも「グラン・カールセル」を真似た諸国外交使節の謁見場面である。この点は、同じように童話を題材に皇帝賛美を扱った作品であるサン＝レオンの《せむしの小馬》が、「ロシア皇帝」と「ロシア皇女」を直接舞台上に登場させ、誰にでもわかる明瞭な形で皇帝を称えるアポテオーズで締めくくっているのとは対照的である。

これまでプティパは、台本の地理設定およびダンス・キャラクターからの連想を通じて、ロシア帝国外交の目下の課題となっている地域や未来の版図を観客に想起させることによって、ツアーリズム賛美を表現してきた。ところが《眠れる森の美女》の舞台は、おとぎの国・フロレスタン王国であった。この世のどこの地域でもないフロレスタン王国の物語を通してツアーリズム賛美を表現するには、フロレスタン王国をロシア帝国のイメージに直接結び付けることが早道である。にもかかわらず、台本執筆を担当したフセヴォロジスキーは、チャイコフスキーへの手紙に記したように¹⁰⁶⁶、これをルイ 14 世時代に結び付

¹⁰⁶⁵ 例えばプレシチエーフは、第 1 幕のフロレスタン 14 世の城の庭の場面では、17 世紀の様式を模した遊歩道を作られたことに触れ、舞台美術家の仕事ぶりを賞賛している。Плещеев, *Наши балеты*, p. 330.

¹⁰⁶⁶ フセヴォロジスキーは、チャイコフスキーに対し一度立ち消えになったバレエ作曲を再度依頼するための最初の手紙の中で、執筆中のバレエ台本《眠れる森の美女》について語り、その付曲を「ルイ 14 世時代のスタイルで」、「リュリ、バッハ、ラモーなどの精神で」行ってほしいと述べている。ここに名を例示された作曲家の活躍年代から考えて、フセヴォロジスキーは台本執筆段階から、フロレスタン王国を 17～18 世紀前半の絶対王政宮廷に重ねる図式を構想していたことがうかがえる。森田、前掲書、157 頁。

けた。その着想は、原作となったペロー童話がルイ 14 世時代のものであることや、フセヴォロジスキー自身がフランスのアンシャン＝レジーム文化を好んだこと、制作当時の露仏外交の接近などさまざまな要因が複合的に作用して生まれたものと思われる。

ロシア帝室の文化面の嗜好性は、ピョートル大帝以来伝統的にフランス宮廷文化に向けられていたため、フロレスタン王国とルイ 14 世宮廷を重ねただけでも、多くの観客はその奥にロシア帝室の影を感じ取ったことであろう。フセヴォロジスキーは、寓意的な童話由来の筋立ての中に絶対君主ルイ 14 世による宮廷祝祭の翻案を織り込み、「寓意」と「翻案」の二重の紗幕越しにロシア皇帝の存在を隠喩として呈示することによって、帝室の弥栄とツァーリズム体制の称揚を表現した。この象徴的な手法ゆえに、《眠れる森の美女》は、ツァーリズム・イデオロギーのプロパガンダ作品とはならず、前面に現れた作品の芸術性によってプティパの最高傑作の一つ、チャイコフスキーの代表作の一つとして今日もなお世界中から愛される作品となっているのである。

3-2-2. ロシア外交と後期プティパ作品 2 : 《くるみ割り人形》

《眠れる森の美女》以後のプティパの創作

新作の少なかった 1880 年代とは打って変わって、1890 年代のプティパは《眠れる森の美女》を皮切りに、新作創作と旧作改訂の両方に旺盛な意欲を見せる。1870 年代までのように大小取り交ぜて年 1~2 本の新作創作を行うようになり、それに反比例してオペラの振付の仕事の頻度は低下している。

70 年代以前との違いは、新作での童話や寓話的な筋立ての増加である。《シンデレラ》、《青ひげ》、《くるみ割り人形》、《魔法の鏡》はいずれも童話を原作とする作品である。ファム・ファタールによって身を亡ぼす男性を描いた《睡蓮》や《カルカブリーノ》¹⁰⁶⁷も、シンプルな筋立てと教訓を含む結末になっている点で寓話的な傾向を帯びている。旧作ではあるがペテルブルク初演の《白鳥の湖》もまた童話・民話的な筋である。

一方、旧作改訂では、《カンダウル王》(1891 年および 1903 年改訂)、《コッペリア》

¹⁰⁶⁷ 《睡蓮》は、睡蓮の精に恋した学生が警告を無視して彼女に触れたため沼に引き込まれるという話、《カルカブリーノ》は、恋人のいる花売り娘に横恋慕して袖にされた盗賊カルカブリーノがついに思いを遂げたところ、相手は花売り娘の姿をした女悪魔だったので彼は地獄に落とされるという話である。

(1894年改訂)、《タリスマン》(1895年改訂)、《せむしの小馬》(1895年改訂)、《ムラーダ》(1896年改訂)、《ペレウスの冒険》(1897年改訂)、《エスメラルダ》(1899年改訂)、《海賊》(1899年改訂)、《ラ・バヤデール》(1900年改訂)と大作が目立つ。新作では童話由来の筋が単純なものが多いのに対し、旧作改訂では筋が複雑で、その展開の仕方も起伏に富んでいるものが多い。プティパの創作スタイルについては、新作のみに注目して、後期では美的な視覚効果の追求が前面に押し出され台本の役割の縮小だと評価されることが多い¹⁰⁶⁸が、旧作改訂で彼が取り上げた作品の傾向も考え合わせた場合、必ずしもそうと断ずることはできない。むしろ台本のドラマ性に重きを置く中期までの創作スタイルと、台本への依存度を下げて視覚美を重視するフセヴォロジスキー時代以降の創作スタイルの両方を併存させ、両者を自在に行き来していたと見るのが適切であろう。この両者のうち、視覚美重視は、あくまでもフセヴォロジスキーの主導したフェリゼーションへの対応の結果として新たに獲得された、後期におけるプティパの芸術の広がりである。これに対し、改訂対象として彼が取り上げた作品の傾向を見る限り、中期以前のスタイルが過去のものとして顧みられなくなったというわけではないことが読み取れる。

中期以前のスタイルの持続という点は、《オンディーヌ》(1892年改訂)や《ラ・シルフィード》(1892年改訂)、《ジゼル》(1899年および1903年改訂)を改訂上演の対象に選んでいることにも表れている。フィリッポ・タリオーニとペローによるこれらの3作品は、ダンス・クラシックによるバレエ・ブランをその中核に備え、フェリの影響により生まれた、七月王政期ロマンティック・スタイルの妖精ものの代表作である。50年以上前にプティパの先達によって創造されたこの3作品を、プティパはダンサー時代に踊っている。プティパは、改訂によりこれらを帝室劇場の舞台に再登場させることで、自身が伝統の継承者であることを示すと同時に、イタリア派の登場によってともすれば派手な技巧に流れがちな近年のバレエの在り方に対して、自身の信奉するフランス派メソッドを基盤とする振付と、オペラ座型ロマンティック・スタイルの美学の拠って立つところを明確に表明したのだと言える。

1890年代～1900年代前半のロシア外交

¹⁰⁶⁸ 例えば Худеков, *op. cit.*, pp. 154-155. Slonimsky, “Marius Petipa,” in *Dance Index* 6/5,6 (May-June, 1947): 116-118. 鈴木「19世紀のバレエ」、『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』、68～69頁。

《眠れる森の美女》以降のプティパ作品は、70年代までと同様、ロシア外交を反映した作品の創作を行うようになる。但し1880年代半ばにロシア帝国の外交方針が大きく方向転換をしたことで、台本の場所設定がなされる対象エリアや作品への外交方針の反映手法にも変化が生じている。そこでプティパ作品と帝室外交を論じる前に、1890~1900年代のフランス外交の概観を行うこととする。

既に述べたように、1880年代後半から徐々に始まっていた露仏の接近は、1890年の独露再保障条約の期限満了とドイツによる更改拒否を機に公然化する。両国の同盟は1890年から実務者協議は開始されていたが、1891年両国間でまず両国外相間で覚書を交わす形で非公式の同盟関係が結ばれ、92年に両国軍総司令官の間で秘密裏の軍事協定、93年末にアレクサンドル3世、94年年始にフランス議会が協定を批准して正式に成立した¹⁰⁶⁹。

更に露仏の協力関係は、外交面にとどまらず、経済面でも緊密化した。ロシアとドイツの間に関税問題が持ち上がったのと同じ1887年に、フランスとイタリアの間でも、関税問題が勃発する¹⁰⁷⁰。三国同盟を背景としたイタリアの対仏強硬路線の結果、イタリアに投資されていたフランスの資金は引き上げられ、ロシア国債購入に充てられることになった。このフランス資本の力によって、ロシアは1850年代から長年温め続けてきたシベリア鉄道敷設に着手する。1891年、アレクサンドル3世の勅諭によりシベリア鉄道建設開始が宣言され、定礎式にはアジア外遊からの帰途にあった皇太子ニコライが立ち会い、建設は国家事業として進められた¹⁰⁷¹。

シベリア鉄道建設に伴い、1890年代ロシアの南下政策のターゲットは極東にも向けられるようになる。既にアレクサンドル2世時代に清から沿海州を獲得して¹⁰⁷²不凍港ウラジオストクを建設、1878年には海軍を置き軍港化を進めてはいたが、70年代の南下政策の中心

¹⁰⁶⁹ 中山、前掲論文、8~9頁。

¹⁰⁷⁰ 1887年、イタリアは国内産業の保護やリラ高の是正のため、輸入品の関税率を引き上げた。当時のイタリアの主要輸出品は生糸で、その最大の輸出先はフランスであった。一方、フランスの主要輸出品は絹織物で、その最大の輸出先はイタリアであった。したがってイタリアの関税率引き上げは、この相互依存を壊す結果となり、両国間に関税戦争が勃発する。1888年イタリアはフランスからの重要輸入品への関税率を他国より50%増しと定め、フランスは対抗措置としてイタリアからの輸入品に時に100%に及ぶ高率の関税を課した。下条英男「蚕糸業の国際的雁行形態発展論(Ⅲ)」、『城西大学経済経営紀要』、第3巻第1号、1980年、157~158頁。

¹⁰⁷¹ 当時の技術力としては空前のスピードで建設が進められ、1903年にモスクワとウラジオストクが結ばれた。ベテルブルク~モスクワ間は1851年に開通していたため、これにより首都とウラジオストクを結ぶ路線が整ったことになる。田中陽児・倉持俊一・和田春樹編『ロシア史2——18~19世紀——』東京：山川出版社、1994年、321頁。

¹⁰⁷² 沿海州とはシベリアのウスリー川(アムール川支流)より東側の日本海に面した地域である。ネルチンスク条約(1689年)では清のものとしてされていたが、1858年のアイグン条約でロシアと清の共同管理に、1860年の北京条約でロシア領とされた。

は東ヨーロッパと中央アジア、80年代は中央アジアであった。これが90年代以降は、シベリア鉄道建設開始により、中央アジアでの英露の覇権争い（グレート・ゲーム）が極東方面にも拡大することになる¹⁰⁷³。

ロシア外交を反映した 1890 年代帝室劇場

《眠れる森の美女》以降、ペテルブルク帝室劇場バレエの大作の新作には、露仏同盟と極東進出というロシア帝国外交を反映した作品が続く。極東を直接扱った作品としては、サン＝レオンの《金の魚》以来約 30 年ぶり¹⁰⁷⁴となるレフ・イワノフの《ミカドの娘》が挙げられる¹⁰⁷⁵。プティパ作品では、《くるみ割り人形》第 2 幕の〈お茶〉のヴァリエーションが中国をモチーフにしている。

フランス関連作品は更に多い。《シンデレラ》と《青ひげ》は、《眠れる森の美女》と同じく、ペロー童話を下敷きにしている。《カルカブリーノ》と《ライモンダ》はプロヴァンスが舞台である。帝室劇場の 1890 年代新作のほとんどは、フランスか極東関連の作品となっており、プティパとサン＝レオンが競うように帝国の内外政治を反映した作品を創作した 1860 年代と同程度のペースとなっている。

¹⁰⁷³ 弱体化した清と朝鮮をめぐり、鉄道建設により満州から陸路での進出を狙うロシアと、香港と上海を拠点に海側から進出を企てるイギリスの対立に、清仏戦争（1884）に勝利したフランスや日清戦争（1894）に勝利した日本、ドイツ人宣教師殺害を契機として山東半島に膠州湾租借地を得た（1898）ドイツが加わる形になった。当時ロシアは、極東方面の南下政策の到達点を沿海州の先、朝鮮半島だと考えていた、日清戦争の結果、清から独立することとなった朝鮮をめぐる日本と対立、その火種はやがて日露戦争へと発展していくこととなる。中野潤三「ロシアの国益と北朝鮮の核問題・体制変革」、『「スラブ・ユーラシア学」の構築』研究報告集』第 2 号、2004 年、54 頁。

¹⁰⁷⁴ この前年 1896 年に、モスクワ帝室劇場では日本を舞台にした 4 景のバレエ（副題は「幻想的スペクタクル」となっている）《ダイタ *Даита, или история одного кимоно*》が上演され、小さな成功を収めたが、ペテルブルクでは上演されなかった。《ダイタ》の台本は、モスクワ帝室劇場の舞台美術家ヴァーリツ Karl Фёдорович Вальц (1846～1929) が創作し、作曲はモスクワ音楽院で和声を教えていたコニユス Георгий Эдуардович Конюс (1862～1933)、振付はボグダノフの後任として 1889 年から 1898 年までモスクワのメートル・ド・バレエを務めたスペイン人振付家メンデスが行った。旋律には、ロシア海軍が日本に寄港した際に軍楽隊長が収集した日本の民謡が取り入れられている。Meisner, *op. cit.*, p. 243.

¹⁰⁷⁵ この他、日本を取り扱った作品としては、《青ひげ》第 2 幕第 3 景〈パ・オリエンタル〉に〈アダージュ・ジャポネ *Adage japonais*〉として日本風の衣装による踊りが加えられている。またチケッティ振付の 2 幕のバレエ＝フェリ《月から日本へ *С луны в Японию*》（1900）の存在がマチルダ・クシェシンスカヤの回想録中で言及されているが、この作品の詳細は不明である。クシェシンスカヤ、前掲書、92 頁。斉藤慶子、前掲論文、194～195 頁、204 頁。

《くるみ割り人形》に織り込まれた露仏同盟への慶賀

《くるみ割り人形》は E. T. A. ホフマン Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776~1822) の童話《くるみ割り人形とねずみの王様 *Nußknacker und Mausekönig*》(1816) を大デュマ Alexandre Dumas (1802~70) がフランス語化した《はしばみ割り物語 *Histoire d'un casse-noisette*》(1844)¹⁰⁷⁶を原作としている。この台本選択はフセヴォロジスキーが行っている。

《くるみ割り人形》の舞台はジルベルハウス家であり、原作に従えばニュルンベルクにあることになる。しかし奇妙なことにこの作品の初演時の舞台美術は、ドイツ風でもなければ、E. T. A. ホフマンや大デュマがこの作品を出版した時代風でもなく、フランス風とロシア風に彩られている。例えば、初演時刊行の台本によると、ジルベルハウス家の子どもたちにドロッセルマイヤーが与えたクリスマスギフトの人形の「一つは女酒保商人、もう一つはフランス軍の新兵の姿をしている」¹⁰⁷⁷とある。またフセヴォロジスキーがデザインした初演時の衣装についての新聞評では、「(第 1 幕冒頭部分に登場する) 来客の何組かはフランス革命期の奇抜なスタイルの “*incroyables and merveilles*” の衣装を身に着け、舞台に活気を与えていた」と描写されている¹⁰⁷⁸が、この “*incroyables and merveilles*” とは「アंकロワイヤブル派」¹⁰⁷⁹と呼ばれる総裁政府時代 (1795~99) の穏健派の男 (*incroyable*)

¹⁰⁷⁶ この翻訳は、現在では大デュマによるとされることが多いが、2000 年以前は小デュマ、もしくは父子による共訳として扱われることが多く、現在でも情報の混乱が見られる。しかしバランシンは1981~82年にかけて行われたインタビューの中で、プティパがホフマンの物語から筋を展開させたのではなく、大デュマの版を取り上げたこと証言している。バランシン/ヴォルコフ、『チャイコフスキー、わが愛』(斉藤毅訳)、184 頁。

¹⁰⁷⁷ 『帝室劇場年鑑』に掲載されたもの。Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake* (Oxford: Oxford University Press, 1997), pp. 240-246. 森田、前掲書、323~324 頁。

¹⁰⁷⁸ Wiley の英訳による 1892 年 12 月 20 日付 *Новости и биржевая газета* 紙の記事。Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*, p. 139.

¹⁰⁷⁹ 革命期のフランスは、思想・党派によってファッションが異なっていた。革命初期、王党派は、革命前からの貴族の服装であるアビ *habit* (上着) とジレ *gilet* (チョッキ)、キュロット *culotte* (ひざ丈のズボン) を身に着け、アンシャン＝レジームを否定する革命支持者は、労働者の服装であるカルマニヨル *carmagnole* (上着) とパンタロン *pantalon* (ズボン) をまとう「サン・キュロット *sans culotte*」を生み出した。1794 年、国民公会は旧来の服装を打ち消すため、サン・キュロットを発展させた「ヴレ・パトリオット (真の愛国者) *vrai patriote*」と呼ばれる服装を革命の象徴的ファッションとして制定した。一方、ブルジョワ層から成るジロンド派はこれに対抗して、フロックコートを着用し、派手な短いジレ、フィットしたキュロット、パンプスやブーツ、手にはステッキという華美なスタイルを身にまとった。彼らのファッションは「ミユスカダン *muscadins*」「アंकロワイヤブル」と呼ばれた。メルヴェイユーズは、アंकロワイヤブル層の女性たちの古代ギリシャ風のファッションで、コルセットもパニエも使用しない、白の薄い布地で作られたシュミーズ風ローブ (*robe en chemise*) で、靴はサンダル状、髪も短く結い上げた。なお、「アंकロワイヤブル派」は「アncyヤブル派」と訳されることもある。菅原珠子「十九世紀初期フランスにおけるファッションの諸相」、『学習院女子短期大学紀要』第 6 号、1969 年、93~104 頁。

女 (merveilleuses) のファッションを指している (「論文内掲載・図表 26 《くるみ割り人形》の衣装 1 : 第 1 幕ジルベルハウス家の来客の衣装」参照)。この傾向は他にも――

- ・ジルベルハウス家の子どもたち―アंकロワイヤブル／メルヴェイユーズ風衣装 (「論文内掲載・図表 27 《くるみ割り人形》の衣装 2 : 第 1 幕ジルベルハウス家のクリスマス風景」および「論文内掲載・図表 28 《くるみ割り人形》の衣装 3 : 第 1 幕ジルベルハウス家の子供たち」参照)
- ・ジルベルハウス氏の姪マリアンヌ―メルヴェイユーズ風衣装だが、髪飾りがロシア風である (「論文内掲載・図表 28」参照)
- ・ネズミ軍団と戦うくるみ割り人形の兵士たちの軍服―第一統領時代のナポレオンの軍服風デザイン¹⁰⁸⁰ (「論文内掲載・図表 26」参照)
- ・ネズミの王様の衣装―19 世紀の王侯風¹⁰⁸¹
- ・第 2 幕のクララとくるみ割り人形の王子―アंकロワイヤブル／メルヴェイユーズ風衣装¹⁰⁸²
- ・第 2 幕の〈ジゴ―ニュお婆さんとプルチネッタたち〉―メルヴェイユーズ風衣装 (「論文内掲載・図表 29 《くるみ割り人形》の衣装 4 : 第 2 幕ジゴ―ニュお婆さんと子供たち」参照)

――と、枚挙にいとまがない。総括すると、フランス風のデザインに関しては総裁政府時代 (1795～99) から統領政府時代 (1799～1804) の穏健派の服装、ロシア風のデザインに関しては、時代は不明だが民族的な特徴が華やかな装飾によって彩られていることがわかる。

¹⁰⁸⁰ Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*, p. 148.

¹⁰⁸¹ ベテルブルクの劇場博物館 Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства 所蔵資料調査に基づく、米国の舞踊学者マヒエの指摘。Mahiet, *op. cit.*, p.126.

¹⁰⁸² Mahiet, *op. cit.*, p.126.

図表 26 《くるみ割り人形》の衣装 1 : 第 1 幕ジルベルハウス家の来客の衣装

『帝室劇場年鑑 1892/93』 228 頁より

танцы и
постановка
балетмей-
стера Л. И.
Иванова,
музыка
П. И.
Чайков-
скаго.

Содержаніе
балета слѣдую-
щее:



Группа «Incroyables» и «Merveilleuses»
(«Щелкунчикъ», балетъ М. И. Петипа).

1-я кар-
тина (1-е
дѣйствіе)
представля-
етъ залъ въ
домѣ прези-
дента Зиль-
бергауса, гдѣ
родственни-
ки и гости
хозяевъ при-
готовляютъ
для дѣтей
роскошно-
убранную е-
лку. Впу-
щенные въ залу дѣти
Зильбергауса, Клара и
Фрицъ, и ихъ
маленькіе гости
любуются бле-
стящимъ зрѣли-
щемъ, получаютъ
приготовленные для
нихъ подарки,
рѣзвятся и
танцуютъ съ
доставшимися
имъ игрушка-
ми. Общее
оживленіе
увеличивается
съ прибытіемъ
новыхъ гос-
тей, которые

въ костюмахъ «Incroyables» и «Merveilleuses» исполняютъ танецъ, соотвѣтствующий

図表 27 《くるみ割り人形》の衣装 2 : 第 1 幕ジルベルハウス家のクリスマス風景

『帝室劇場年鑑 1992-93』 229 頁より



図表 28 《くるみ割り人形》の衣装 3 : 第 1 幕ジルベルハウス家の子供たち

Wikimedia Commons より



左からマリアナ（ジルベルハウス氏の姪で子供たちの子守役）、クララ、フリッツ

図表 29 《くるみ割り人形》の衣装 4：第2幕ジゴニーお婆さんと子供たち

Wikimedia Commons より



フセヴォロジスキーによるデザイン画

《眠れる森の美女》で如実に発揮されている通り、フセヴォロジスキーは衣装デザイン

に際して時代考証にこだわりを見せる傾向を有している。ここから判断すると、彼が《くるみ割り人形》で示した原作からの時代と地域のズレは、恣意的になされたものであったと考えられる。その意図を理解するには、まずロシア政府内にあった露仏関係緊密化への反対勢力があったこと、彼らの拠って立つところが何であったのかを知る必要がある。

ロシアの為政者層は、アレクサンドル 2 世暗殺以来「革命」を想起させる事物に対しては過敏になっていた。彼らの危惧する「革命」は、社会主義・共産主義革命に限らず、民衆によって君主制が倒されること全般であったので、1789 年の革命の延長にあるフランス第三共和制に対しても心理的な障壁が存在していた¹⁰⁸³。しかし 1888 年のヴィルヘルム 2 世の即位と 1890 年のビスマルク引退は、そうした躊躇の猶予を許さない状況を欧州にもたらした。1889 年、ロシアはフランス革命 100 周年記念として開催されパリ万博に参加、1891 年にはロシアにおける検閲対象歌《ラ・マルセイエーズ *La Marseillaise*》がフランス海軍歓迎の宴で演奏され、更にその際、皇帝みずから脱帽・起立した¹⁰⁸⁴というエピソードが示すように、欧州情勢への変化への対応の必要性を前に、第三共和政フランスに対する心理的障壁は少しずつ取り払われつつあった¹⁰⁸⁵。

1892 年末の《くるみ割り人形》初演時に、露仏同盟は既に秘密裏の軍事同盟の域まで進展していた。フセヴォロジスキーが、本来ドイツのブルジョワジー家庭を舞台とするこの作品の衣装を敢えてフランス革命期のアंकロワイヤブル派のスタイルで統一したのは、第三共和政がアंकロワイヤブル派同様にブルジョワジーを基盤とする穏健派の共和制であることを示唆する意味合いがあったと見てよい。

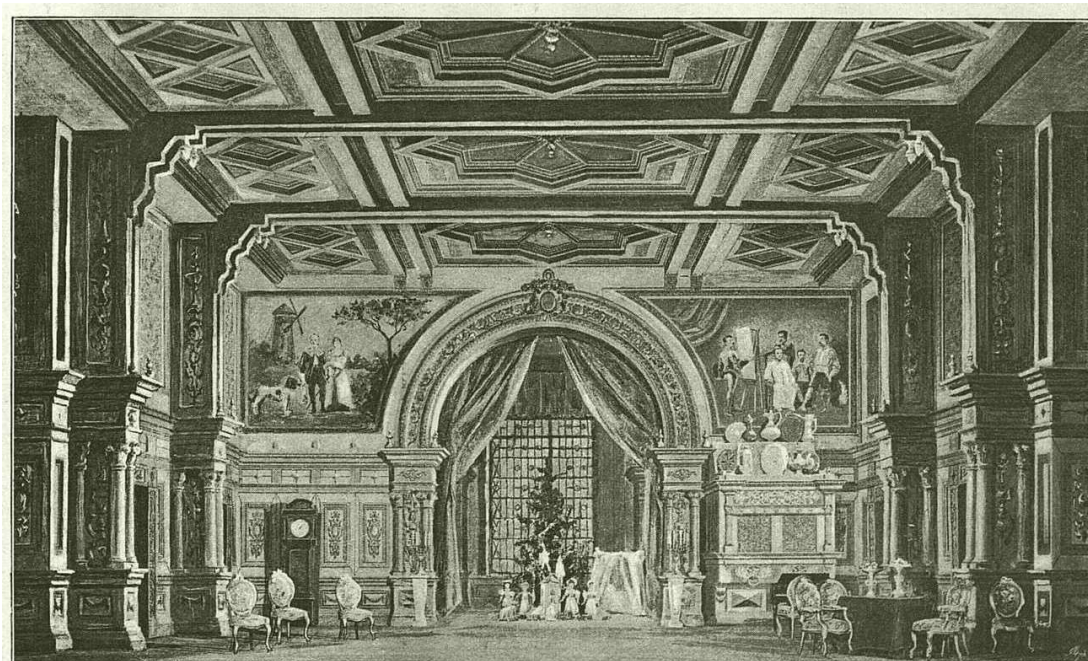
¹⁰⁸³ 西海、前掲論文、90 頁。Mahiet, *op. cit.*, pp. 128-130. Mahiet は、為政者層の第三共和制への抵抗感の例として、アレクサンドル 3 世・ニコライ 2 世の傅育係も務めた、保守系思想家でロシア正教会聖務会院院長のポベドノスツェフが、1886 年に内務大臣に対しフランス的な革命思想を封じ込めるよう注意を促した事案を掲げている。また、1887 年には、皇帝暗殺未遂事件が発生している。

¹⁰⁸⁴ 1891 年夏、クロンシュタット港に寄港したフランス艦隊歓迎の宴がペテルゴフ離宮で開催された。この際、アレクサンドル 3 世の御前でフランス国歌《ラ・マルセイエーズ》が演奏されたが、この歌は民衆革命歌に由来するとしてロシアの芸術表現上では長らく検閲対象として扱われてきた。

¹⁰⁸⁵ Mahiet, *op. cit.*, p.130.

図表 30 《くるみ割り人形》の舞台装置

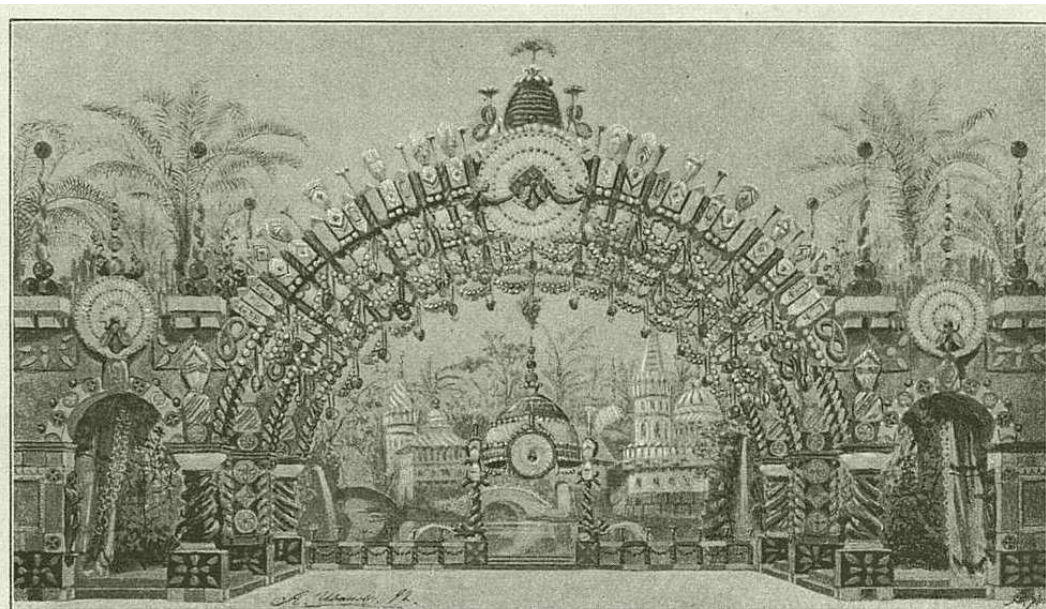
『帝室劇場年鑑 1992-93』 227 頁、232 頁 および Wikimedia Commons より



Заль въ домѣ президента Зильбергауса—декорація художника К. М. Иванова
(«Щелкунчикъ», балетъ М. И. Петипа, дѣйствіе 1-е).

第 1 幕 舞台装置

第 2 幕 舞台装置



Дворецъ сластей (Конфитюренбургъ)—декорація художника К. М. Иванова
(«Щелкунчикъ», балетъ М. И. Петипа, дѣйствіе 2-е).



第2幕 舞台装置（カラー）

第1幕・第2幕の舞台セットや衣装の違いから判断して、第1幕（ジルベルハウス家）はフランス、玉葱型屋根の建物が描かれた第2幕（お菓子の国）はロシアを暗示していることが読み取れる（「論文内掲載・図表 30 《くるみ割り人形》の舞台装置」参照）。くるみ割り人形の王子は、自分を助けたクララへの答礼として、彼女をお菓子の国に招待する。お菓子の国では女王である金平糖の精とそのパートナーであるコクリューシ王子がクララを出迎え、彼女をもてなす。

第2幕の最初に登場するお菓子の精〈チョコレート〉（スペイン）は、露仏外交とは無関係で、プティパの得意なスペイン舞踊を盛り込むための存在であるが、〈コーヒー〉（アラブ）はジョージアの子守歌の旋律を使用することでカフカス地方を示し、〈中国茶〉（清）は茶貿易の相手国・清¹⁰⁸⁶でありシベリア鉄道着工により関心が高まっている極東方面、トレパックはロシアを示している。続く〈葦笛の踊り〉は別名〈女羊飼いの踊り〉とも言われているが、これはギリシャ神話の牧神の持つ葦笛からの連想である。葦の横笛を意味す

¹⁰⁸⁶ ロシアは17世紀以降陸路で清と民間の自由貿易を行っており、拠点になった街の名を取って「キャフタ貿易」と呼ばれてきた。当初はロシアが清に毛皮を売る貿易だったが、19世紀以降は清がロシアに茶を売る貿易へと変化した。ロシアの茶の輸入量は年々増加し、特に1860年と1870年で2倍に、1870年と1880年で更に2倍となっている。ロシア国内で茶の最大消費地はモスクワであった。森永貴子「1860年代以降におけるロシアと清の茶貿易: モスクワ、キャフタ、漢口を結ぶ流通の視点から」、『北東アジア研究』別冊第4号、2018年、108頁

る mirliton の語は、同時にノルマンディの伝統的なお菓子¹⁰⁸⁷の名称でもあるので、この踊りはフランスの踊りである。〈ジゴニューお婆さんとプルチネッタ〉はキャンディ・ボンボンの精の踊りであるが、「ジゴニューお婆さん」はフランス民話の登場人物で、彼女のスカートから出てくるのは、大勢の子どもたちとコメディア・デラルテの道化プルチネッタである。コメディア・デラルテはイタリア起源であるが、フランスでは17世紀後半には“Comédie-Italienne”と呼ばれて親しまれてきた。フセヴォロジスキーは、ジゴニューお婆さんと子どもたち・道化たちの衣装をメルヴェイユーズ風にデザインしており（「論文内掲載・図表29」参照）、これをフランスの踊りと位置づけていたことがわかる。

このようにクララへの歓迎の出し物である第2幕のお菓子の精たちの一連の踊りは、各国の踊りを賓客の前で披露する「諸国のバレエ ballet des nations」の形を取っている。それらは前半がロシアおよびその外縁地域の踊り、後半がフランスの踊りで構成されているのである。メルヴェイユーズの衣装をまとったクララは、言うまでもなくフランス側のキャラクターである。お菓子の国（ロシア）からクララ（フランス）に向けられた歓迎には、ロシア帝国からフランスへの同盟慶賀のメッセージも巧みに織り込まれていると見られるのである。

3-2-3. ロシア外交と後期プティパ作品3：《ライモンダ》

1890年代帝室劇場作品における《ライモンダ》の位置づけ

1898年年初に初演された¹⁰⁸⁸《ライモンダ》はプロヴァンスが舞台となっており、露仏同盟を背景とするフランス関連の作品の一群に属する。1896年にはニコライ2世がパリを訪問し、翌97年にはフランス大統領フォール Félix Faure（1841～99）が答礼としてペテルブルクを訪れ、両国間の緊密さが最高潮に達していた時期の作品である。

¹⁰⁸⁷ 正式には Mirliton de Pont-Audemer と呼ばれる。巻き煙草状のビスケット生地に、アーモンドブラリネ、ドライフルーツやナッツ類、はちみつなどを詰め、チョコレートで両端を閉じたノルマンディの菓子。中世から存在する伝統的料理で、初期フランス料理の料理人ティレル Guillaume Tirel (ca. 1310～1395) が考案したとも言われる。ルーアンにも同じ具材を使った Milrito と呼ばれる伝統菓子があるが、こちらは同じ具材をタルトの中に入れたものであり、葦笥の形状との共通点はない。

¹⁰⁸⁸ 副題「3幕4景とアポテオースから成るバレエ。騎士道伝説による」。原作：パシュコワ Лидия Александровна Пашкова（1850?～19...）、台本改訂：プティパおよびフセヴォロジスキー、作曲：グラズノフ。1898年1月19日／露暦7日、マリインスキー劇場で初演。

童話・寓話的な筋立ての多い 1890 年代帝室劇場作品の中にあつて、第 5 回十字軍を筋立ての中に盛り込み、戦いに参加したハンガリー王アンドラーシュ 2 世 II. András (1177～1235)¹⁰⁸⁹とフランス人である十字軍騎士ジャン・ド・ブリエンス Jean de Brienne (1170～1237)¹⁰⁹⁰を登場させ、プロヴァンスの伯爵家の姫であるライモンダがジャンと婚約中という設定を設けた《ライモンダ》は、異色の存在である¹⁰⁹¹。

演出上、童話由来の作品における視覚的なスペクタクル性は夢幻性の表現を通じて実現されるが、《ライモンダ》では夢幻的場面は第 1 幕後半〈ライモンダの夢の場〉だけに集約されており、作品全体としては史劇の壮大さを以てスペクタクル性が表されている。こうした手法によるスペクタクル性の表現は《ファラオの娘》、《カンダウル王》、《ラ・バヤデー》、《巫女》などにも見られ、元来プティパが得意としていたものであるが、フセヴォロジスキーのフェリゼーションの影響下にあつた 90 年代作品では用いられてこなかった。そのため《ライモンダ》は、《巫女》以来約 10 年ぶりに創作された、現世が舞台の大作となった。

¹⁰⁸⁹ ハンガリー王国アールパード朝の王でクロアチア王も兼任（在位 1205～35）。第 5 回十字軍（1217～21）に参戦するも、1218 年にはハンガリーに帰還。

¹⁰⁹⁰ ジャン・ド・ブリエンス Jean de Brienne (1170～1237) は、シャンパーニュ地方の騎士。第 4 回十字軍（1202～04）に参加後、1208 年にフランス王の肝煎りでエルサレム王国の女王マリー・ド・モンフェラート Marie de Montferrat (1192～1212) と結婚、エルサレム国王となる。彼はその後エルサレムに留まり続け、アンドラーシュ 2 世率いる第 5 回十字軍にも現地合流の形で参戦している。

¹⁰⁹¹ プティパの 1890 年代作品に限らず、19 世紀バレエでは、歴史的人物が登場する作品はさほど多くない。これについてアメリカの舞踊学者スミスは、バレエ＝パントマイムの時代の観客は舞台上の動きを見えた通りに受け止めていたため、現実世界で踊らないような人物、例えば公的な出来事により不安や苦しみを背負っている人間や同時代の英雄的な人物は、バレエの登場人物としてふさわしくないという考え方があつたということを指摘している。Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, pp. 65-67. また、オペラ座のバレエ作品で実在の人物が登場することがほとんどないのは、民営オペラ座初代総裁ヴェロンが経営戦略としてオペラとバレエの作品傾向の峻別を提唱した影響が残存しているためと思われる。オペラ座バレエの影響力の強かつたロシア帝室劇場でも、この傾向は継承されている。オペラ座やペテルブルク帝室劇場関係作品で実在の人物が登場する作品はプレ・ロマンティック・バレエ期からの約 80 年間で、①《アルフレッド大王》（1822、オペラ座）のタイトル・ロールで、デー人の侵攻を阻止したサクソン王アルフレッド大王、②《マノン・レスコー》（1830、オペラ座）でマノンに踊りのレッスンをするカマルゴとサレ、③デュヴァルの戯曲『アンリ 5 世の青春時代』を下敷きとした《ベティ Betty》（1846、オペラ座）のチャールズ皇太子（後のチャールズ 3 世）、④《オザイ》（1847、オペラ座）のフランス人探検家ブーガンヴィル、⑤プティパの《カンダウル王》のカンダウル王、ニシア妃、ギュゲス、⑦プティパの《カマルゴ》（ペテルブルク帝室劇場、1872）のカマルゴとヴェストリスの、7 作品のみである。プティパ作品の場合は《レバノンの美女》や《ロクサーナ》、《雪娘》、《巫女》のように、史実や時事的出来事を背景にしつつも実在の人物は登場しないという作品が目立つ。一方、イタリアには、こうした暗黙のタブー感には特に存在しなかつたため、サルヴァトーレ・タリオニやヴィーガノらイタリア拠点の振付家には史実をもとにした作品も見受けられる。ペローがスカラ座で、ミシュレの『フランス史』を基に狂気の王シャルル VI 世と愛人オデットを描いた《オデット》を創作したのは、こうした国情の差をふまえてのことであつた。

作品への評価と観客の反応

新聞各紙の初演評では、主役レニャーニ Pierina Legnani / Пьерина Ленъяни (1868～1930) の舞踊水準の高さ¹⁰⁹²、踊りやすく美しく巧みな管弦楽法のグラズノフの音楽¹⁰⁹³、人目を引く技巧に走らず高い芸術性と知性と美を備えたプティパの振付¹⁰⁹⁴が絶賛された。プレシチェーフは、「プティパのいまだ強力な才能を示す新鮮な詩的幻想と壮大な振付」、「《ライモンダ》のように豪華な舞台はマリインスキー劇場では長い間上演されなかった」と高く評価している¹⁰⁹⁵。

しかし台本に関しては「プロットのほぼ完全な空虚と貧弱さ」と初演翌日の新聞評で指摘を受けている¹⁰⁹⁶。プティパ自身、台本原案に目を通した段階でこの点を危惧し、フセヴォロジスキーと協働して手を加えていた¹⁰⁹⁷が、観客を十分に納得させるには至らなかったのである。

《ライモンダ》は現在も上演されている作品であるため、この台本の欠陥に関しては、多数の現代の研究者からも指摘がなされている。ゲストは「ストーリーは面白くないが、グラズノフの曲が美しいこと、古典舞踊や民俗〔原文ママ〕舞踊がふんだんに盛り込まれ

¹⁰⁹² “Mlle Legnani danced superbly - with incomparable grace, plastique, and strength of movement.” *Санкт-Петербургские ведомости* 紙 1月 21 日掲載の舞踊評 (Wiley による英訳)。Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness accounts, 1810-1910*, p. 393.

¹⁰⁹³ “Музыка красива, блещет богатством оркестровки и необыкновенной сочностью. Музыка Раймонды по большей части 'дансатна'.” *Петербургская Газета* 紙 1月 20 日掲載の Николай Михайлович Безобразов (1848～1912) による舞踊評。

¹⁰⁹⁴ “Mr. Petipa's creativity, his highly artistic taste and mastery, spoke in Raymonda in their full beauty and power. The balletmaster carefully avoided any “stunts” striking for effect --- everything in Raymonda is artistic, intelligent, and beautiful.” *Петербургская Газета* 紙 1月 20 日掲載の Владимир Константинович Фролов (1850～1915) の舞踊評 (Wiley による英訳)。Wiley, *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness accounts, 1810-1910*, p. 393.

¹⁰⁹⁵ Плещеев, *Наши балет*, pp.441-445.

¹⁰⁹⁶ 音楽評論家フロロフ Владимир Константинович Фролов (1850～1915) による 1898 年 1月 20 日付 Санкт-Петербургский Рабочий Листок 紙掲載の舞踊評。

¹⁰⁹⁷ 台本原案の作者パシュコワは伯爵夫人で、中東旅行の経験と、パリの『フィガロ *Le Figaro*』紙へのフランス語での寄稿実績、プティパの前作《青ひげ》の台本を担当したことから、《ライモンダ》にも起用された。パシュコワ執筆の原台本は残されていないが、フセヴォロジスキーやグラズノフ宛のプティパの書簡から、プティパとフセヴォロジスキーが原台本に手を加えたことが判明している。André Lischke, “Un chef-d’oeuvre «fin de siècle»: Raymonda de Glazounov-Petip,” in *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, edited by Pascale Melani (Toulouse: Université de Toulouse, 2016), pp. 224-225. Meisner, *op. cit.*, pp. 249-250.

ているおかげで今日まで生き残った」¹⁰⁹⁸、メイスナーは “the libretto is both narratively thin and geographically convolved”（台本のナラティブが薄く、地理的に錯綜している）¹⁰⁹⁹、日本の舞踊学研究者・村山は「矛盾に満ちた台本」¹¹⁰⁰、鈴木は「台本はどうしようもなく出来が悪い。どうしてこんな台本が採用されたのか、理解に苦しむ」¹¹⁰¹と述べている。

新旧さまざまな意見から、《ライモンダ》の台本の欠陥がどこにあるのかを整理すると問題点は、メイスナーの指摘にもあるように、台本上の地理設定と、現に舞台上で展開されるプティパによる振付・演出が指し示す地域性の矛盾ということになる。観客を困惑させたこの《ライモンダ》台本の地理設定の矛盾は、《眠れる森の美女》以降のプティパ作品にしばしば繰り返されてきたロシア覇権とツァーリズム称揚という隠れたメッセージの織り込みを、論理的整合性よりも優先した結果だと解すると、矛盾の生じた背景の理解に辿り着くことができる。プティパとしては、外交課題を反映させるために地理設定に生じたこの矛盾点を、台本に手を入れて解決することよりも、振付と演出、音楽の完成度の高さによって、些事としてねじ伏せることを選んだのである。ではこの台本の欠陥が当時のロシア外交といかに関連しているかについて、以下、分析を進める。

《ライモンダ》台本の地理設定の矛盾1：大量のハンガリー舞踊

地理設定と振付の矛盾は、もっぱら第3幕に集約されている。《ライモンダ》の舞台設定は第1幕から第3幕まで終始プロヴァンスに置かれている。第3幕はライモンダとジャンの婚礼の宴の場面であり、《眠れる森の美女》同様、幕全体が結婚式のディヴェルティスマンとなっている。

ところが、このディヴェルティスマンを構成する全11曲は、10曲がハンガリー舞曲、残

¹⁰⁹⁸ ゲスト『パリ・オペラ座バレエ』（鈴木晶訳）、209頁。なお「民俗舞踊」と訳されている語は、原著では “brilliant dances, both classical and national” となっており、「民族舞踊」「ダンス・キャラクター」の意と解するのが適切である。

¹⁰⁹⁹ Meisner, *op. cit.*, p. 249.

¹¹⁰⁰ 村山久美子「マリウス・プティパの創作の変遷——『眠れる森の美女』と『ライモンダ』——」、『昭和音楽大学紀要』第24巻、2005年、36頁。村山の論考中に「矛盾」についての具体的言及はないがメイスナーの指摘にある「地理的錯綜」はその一つにあたると見てよいらる。

¹¹⁰¹ 鈴木『バレエ誕生』、575頁。

り 1 曲がマズルカ¹¹⁰²なのである（「論文内掲載・図表 31 《ライモンダ》第 3 幕の舞踊と楽曲」および「論文内掲載・図表 32 《ライモンダ》第 3 幕の楽曲に見られるハンガリー音楽の特徴」参照）。プロヴァンスを思わせる舞踊は一度たりとも登場しない。また、このディヴェルティスマンでは、主役やソリスト級のダンサーたちによるダンス・クラシック部分の振付や衣装も全てハンガリーの民族色が取り込まれ、ドゥミ・キャラクター化している点も、珍しい特徴¹¹⁰³をなしている。（「論文内掲載・図表 32」参照）。第 3 幕は、衣装も振付も音楽もハンガリー一色で染められ、視覚的にも聴覚的にも、あたかも舞台がハンガリーに遷移し、登場人物も全員ハンガリー人であるかのごとくに振付・演出されている。そしてこの作品がフランス中世の物語であることを思い出させる要素が全く登場しないままアポテオーズとなり、作品は幕を閉じる。このため、観客の心には、舞台から受ける視覚的印象と台本の地理設定との間の乖離が印象に残ることになる。

台本上この結婚式は、ハンガリー王アンドラーシュ 2 世の御前で举行される設定になっており、列席者によってハンガリー舞踊およびマズルカ¹¹⁰⁴が踊られることの一応の口実は設けられている。ただプロヴァンスとハンガリーの間には、歴史上さほど深い交流関係があったわけではないため、この口実そのものが突飛で、論理性や説得力を欠いたものとして観客から受け止められる結果を招いている。

これを台本作家パシュコワ *Лидия Александровна Пашкова* (1850?~19...) の未熟さの責に帰す理解も可能であるが、この台本には元・外交官でフランス史に詳しい教養人、フセヴォロジスキーも関与していることに注意が必要である。また、プティパが台本を基に振

¹¹⁰² マズルカの楽曲には、グラズノフが 1894 年に作曲した組曲《バレエの情景 *Scènes de ballet*》の中の第 3 曲のマズルカが転用された。なお、この組曲からは他にも第 7 曲のワルツが、初演の主役ダンサーであるレニャーニのための第 1 幕第 2 景のヴァリエーションとして転用されている。

¹¹⁰³ ディヴェルティスマンを構成する舞曲は、通常は単調さを避けるため、台本の地理設定にちなんだ数種のダンス・キャラクターと、ダンス・クラシックを混在させる。しかしプティパは、1882（露暦では 1881）年の《パキータ》改訂の際に付加した部分（現代では第 3 幕として扱われる部分）と、1886 年の《王の命令》第 4 幕で、《ライモンダ》第 3 幕同様、ひと幕を全てスペイン舞踊のディヴェルティスマンで構成し、ダンス・クラシックもスペイン風のドゥミ・キャラクター化するというを行っている。また《夜と昼》の後半のダンス・キャラクターのディヴェルティスマンも全てをロシアの民族舞踊で構成することを行っている。但し、スペインもロシアもプティパが長期滞在したことのある土地であるため、土着の民族舞踊を振付創作のインスピレーション源とすることが可能であったのに対し、ハンガリーはプティパが滞在したことのない土地であった。この点で《ライモンダ》第 3 幕の創作は、プティパにとって挑戦的な試みであったと言える。

¹¹⁰⁴ ポーランド人はスラヴ系民族であるから、マズルカもまたパン＝スラヴ主義を想起させる民族舞踊である。しかも当時ポーランドはロシア帝国領となっており、マズルカは皇帝ニコライ 1 世が偏愛のあまりポーランドからダンサーを招聘して首都で公演させたという舞踊である。なお、ハンガリー王の臣下がポーランド舞踊を踊ることについて、メイスナーは、プティパが「ポーランドはハンガリーからさほど遠くはない」と主張していたことを指摘している。Meisner, *op. cit.*, p. 250.

付構成を考案する段階で、ディヴェルティスマンの中に一つか二つプロヴァンス舞踊やバロック・ダンス（宮廷舞踊）を含めることで、整合性を持たせることも可能であったはずであるが、それは行われていない。ここから考えて、プロヴァンスとハンガリーを結び付けるという、史実に照らせば強引な地理設定は、パシュコワの未熟さゆえではなく、フセヴォロジスキーとプティパが敢えて企図した可能性が浮かび上がってくる。

図表 31 《ライモンダ》第3幕の舞踊と楽曲

Wiley (1990)、ピアノ編曲譜¹¹⁰⁵、ヴィハレフ版 DVD¹¹⁰⁶ を基に高島登美枝が作成

初演プログラム表題	楽譜の表題	踊りの種類	踊り手	楽曲の特徴 (図表 32 参照)
	Entre-act	序曲	なし	幕が下りた状態
	Le cortège hongrois	入場行進 全員の顔見世	全員	ハンガリー・リズム① ハンガリー・リズム②
Rapsodie	Danse des enfants	キャラクター (ハンガリー舞踊)	舞踊学校男女 生徒	ボカーゾー
Palotás	Grand pas hongrois	キャラクター (ハンガリー舞踊) パロタス※1	群舞	ハンガリー・リズム② ボカーゾー
		キャラクター (ハンガリー舞踊) チャールダーシュの ラッセー部分		ハンガリー音階 ハンガリー・リズム③ ボカーゾー
		キャラクター (ハンガリー舞踊) パロタス		ハンガリー・リズム② ボカーゾー
		キャラクター (ハンガリー舞踊) チ ャールダーシュの フリス部分		六音音階 ハンガリー・リズム④
Mazurka	《Scènes de Ballet》 第3曲からの転用	キャラクター (ポーランド舞踊) マズルカ	男女ソリスト 1組 群舞	楽曲は西洋風 マズルカのリズム
Pas classique hongrois	Entrée	クラシック	主役カップル	楽曲は西洋風
	Pas classique hongrois	クラシック (ハンガリー風) グラン・アダージオ	男女ソリスト 8組	楽曲は西洋風 ハンガリー・リズム③ ボカーゾー
	Variation I	クラシック (ハンガリー風)	女性ソリスト 1名	タランテラのリズム 六音音階
	Variation II	クラシック (ハンガリー風)	男性ソリスト 4名	ハンガリー・リズム① ヴェルブンコシュ風
	Variation III	初演時にプティバにより割愛		
	第2幕からの転用	クラシック (ハンガリー風)	ジャン	楽曲は西洋風
	Variation IV	クラシック (ハンガリー風) (オリエンタル風)	ライモンダ	ハンガリー音階
	Coda	クラシック (ハンガリー風) チャールダーシュの フリス部分	主役カップル 男女ソリスト	一部にハンガリー音階
Finale Galop général	Galop	キャラクター	全員	シンコペーション

¹¹⁰⁵ Alexander Glasunow, *Raymonda, Ballet in 3 Akten*, op.57, Klavier-Auszug (arranged by Composer and Aleksandr Winkler), Leipzig and Frankfurt: M. P. Belaieff, 1898, Plate. 1569.

¹¹⁰⁶ ステパノフ記譜法により記録された初演版振付 (ハーヴァード大学セルゲイエフ・コレクション所蔵) の復刻版公演 DVD。Aleksandr Konstantinovich Glazunov, *Raymonda*, Op. 57, Sergej Vikharev (Choreographic revival and staging), Teatro alla Scala, Milan, Arthaus Musik: 109268 (Blu-ray Disc), Recorded 2011, released 2016.

		(ハンガリー風) ギャロップ		(ハンガリー・リズム②の変 形)
Apothéose	Apothéose	クラシック	全員	騎馬試合

※1 パロタスは、ハンガリーの宮廷舞踊起源の民族舞踊で、列を成した男女のペアによって舞踏会の始まりに踊られる。

図表 32 《ライモンダ》第3幕の楽曲に見られるハンガリー音楽の特徴

大網（2011）を基に高島登美枝が作成

A. ハンガリー音階／マカーム・ナワサル（アラビア音階）

和声的短音階の第4音を半音上げた音階

譜例：Variation IV（ライモンダのヴァリエーション）1～4小節目（ピアノ編曲譜155頁）



B. 六音音階

世界の民族音楽における六音音階は種々あるが、《ライモンダ》第3幕では長音階の第7音を省く形が用いられている



C. ボカーソー

カデンツと付点リズムを組み合わせたハンガリー音楽に頻出する終止形

※前半に後述のハンガリー・リズム②の変形も見られる

譜例：Grand pas hongrois 34～36小節（ピアノ編曲譜137頁）



D. ハンガリー音楽に特徴的なリズム

①同音の八分音符2つと四分音符

②逆付点によるシンコペーション

(Cの譜例のように付点音符の音価後半部分が休符になる場合もある)

譜例：Le cortege hongrois 1～5小節（ピアノ編曲譜 132頁）

Moderato maestoso. ハンガリー・リズム②

ハンガリー・リズム①

③テンポの遅い曲での付点の使用

※本譜例では後半にボカーゾーの使用も見られる

譜例：Pas Classique hongrois 9～10小節（ピアノ編曲譜 146頁）

ハンガリー・リズム③

ボカーゾー

④終止形での四分音符の連続

※前半に六音音階の使用も見られる

譜例：Grand pas hongrois 61～67小節（ピアノ編曲譜 139頁）

Presto. 六音音階 (8) ハンガリー・リズム④ (8) *ad lib.*

六音音階

ハンガリー・リズム④

東方問題関連の作品群

ハンガリーは、この当時オーストリア＝ハンガリー二重帝国（1867～1918）としてハプスブルグ家の版図に属していた。しかし、ハンガリー内部には自治獲得を願う声が存在していた。《ライモンダ》第3幕冒頭で壮大なチャールダーシュ Csárdás が踊られるが、チャールダーシュはこうした民族意識の高まりの中で、伝統的なハンガリー舞踊とその音楽を基に生みだされ¹¹⁰⁷、1840年代にはハプスブルグ帝国への抵抗のシンボルとして機能した舞踊であった¹¹⁰⁸。ロシアとオーストリアは、バルカン半島覇権¹¹⁰⁹をめぐる、それぞれパン＝スラヴ主義とパン＝ゲルマン主義の後ろ盾として、長らく対立的立場を取ってきた。プティパとフセヴォロジスキーが、オーストリア支配への抵抗の中から生まれたチャールダーシュをはじめとする数々のハンガリー舞踊（「論文内掲載・図表 31 《ライモンダ》第3幕の舞踊と楽曲」参照）を、物語の地理設定を混乱させてまで《ライモンダ》に取り入れようとしたことには、パン＝スラヴ主義を主導するロシアの外交姿勢への協賛があったと言えるだろう。

1890年代のプティパ作品には、《眠れる森の美女》、《カルカブリーノ》、《シンデレラ》、《青ひげ》、《ライモンダ》と、ペロー童話由来の作品やフランスに地理設定を置いたものが並ぶため、《ライモンダ》では東方問題が突然クローズアップされたかに見える。しかし1890年代には、《ライモンダ》以外にも、東方問題を織り込んだ作品が複数存在する。例えば1887年の初演時にはレフ・イワノフが振付を行い、89年の改訂時にプティパも加わった《魅惑の森》も、ハンガリーが舞台で、チャールダーシュが踊られる。《ライモンダ》の2年前に創作された小品《騎兵隊の休息》は、オーストリア治下の村を舞台にした作品で、村の青年をめぐる村娘二人の恋のライヴァル関係に、騎兵隊の休息という村の一

¹¹⁰⁷ ハンガリーでは19世紀初頭から、伝統的な舞踊・舞曲への関心が高まり、ラヴォッタ János Lavotta（1764～1820）やロージャヴェルジ Márk Rózsavölgyi（1789～1848）がこうした楽曲の形式で創作を行った。そうしたハンガリー舞曲の中で、兵士募集活動に際して踊られたヴェルブンコシュ Verbunkos が元になり、1835年頃にチャールダーシュの形式が成立した。

¹¹⁰⁸ 1840年前後になると、チャールダーシュはオーストリアの支配への抵抗の表明として、上流層にも浸透していく。1842年のカーニヴァルシーズンのブダペストの舞踏会は、それまでの「ドイツ式」から、ハンガリーの民族衣装で民族舞踊を踊りハンガリー語で会話する「ハンガリー式」へ変わったという。上流層に普及する過程で洗練度を増して社交ダンス化し、欧州中に広まった。

¹¹⁰⁹ 当時のバルカン半島では、セルビアとモンテネグロが事実上独立、ボスニア、ヘルツェゴビナ、サンジャク（コソボ）はオスマン帝国の主権下でオーストリアが施政権を獲得している状態、ブルガリアはロシアの保護国であった。ギリシャは19世紀初頭にトルコから独立していたが、《ライモンダ》初演の前年1897年には、クレタ島の支配権をめぐるギリシャとトルコの間で希土戦争が勃発し、トルコが勝利をおさめている。

大事件を重ねた世俗恋愛劇である。この村娘役はブダペストから取り寄せた真正のハンガリーの民族衣装をまもっており¹¹¹⁰、彼女と騎兵隊の隊長によるマズルカ¹¹¹¹が人気を博した。舞台はオーストリアの村に設定されているが、村娘がハンガリーの衣装を着ているということは、この村はオーストリア領ハンガリーであるということを示している。マズルカの故郷ポーランドは、当時、ロシア帝国領である。《騎兵隊の休息》は1896年2月2日／露暦1月21日にマリンスキー劇場で初演された後、同年5月8日／露暦4月26日のニコライ2世の戴冠式の祝典公演でも上演されている。こうした点から、この作品がバルカン半島におけるパン＝スラヴ主義とロシア覇権の含意を持つことが読み取れる。

この他、1896年に改訂再演された《ムラーダ》¹¹¹²や、1893年の新作《シンデレラ》も、東方問題に関連している。《ムラーダ》は、かつてバルト海沿岸北東ドイツに住んでいた、西スラヴ系の民族ポラブ人の9世紀の社会を描いた作品である。ポラブ人は中世ドイツの東方進出によってゲルマン系に同化され消滅していることから、この作品にもやはり東方問題が影を落としている。《シンデレラ》では、《騎兵隊の休息》同様、城の舞踏会の来客たちの衣装がハンガリー風に設定されている（「論文内掲載・図表33 《シンデレラ》：フセヴォロジスキーの衣装デザインの一例」参照）。《白鳥の湖》でも、舞踏会に招かれた各国の使節の中にハンガリーが含まれている。

1890年代のプティパ作品において、東方問題関連作品は、露仏同盟との関連を示す作品に比べて目立たないため、見過ごされがちである。しかし東方問題を扱った作品は、1890年代全般を通して創作されており、この問題がロシア外交の中の重要な課題であり続けたことを示している。バルカン覇権に関するロシアの仮想敵国がオーストリアであること、および露仏同盟の本質は有事の際に独塊を挟撃する軍事同盟であることを考えると、《ライモンダ》第3幕における台本と振付の地理的矛盾は、露仏同盟を後ろ盾にバルカン半島にパン＝スラヴ主義によるロシア覇権を打ち立てるという、帝国の未来図を作中に織り込むための仕掛けであったと見ることができる。

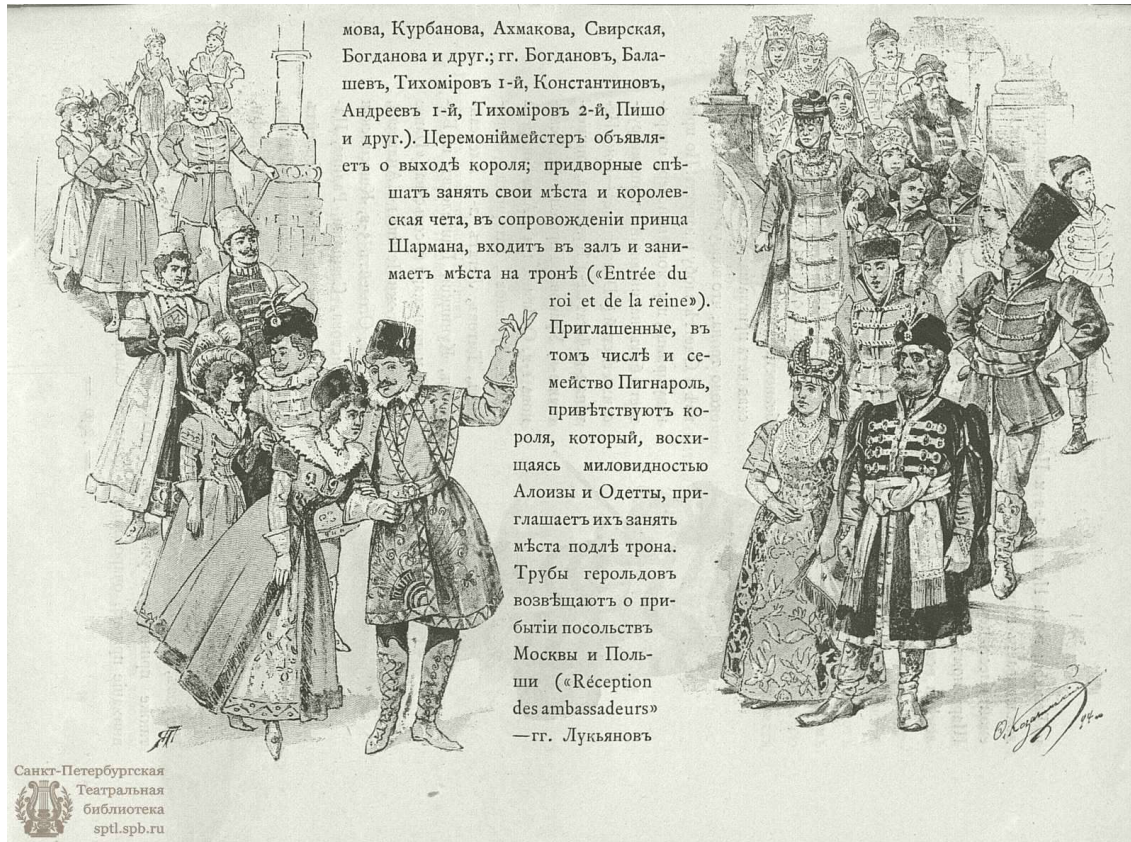
¹¹¹⁰ Meisner, *op. cit.*, pp. 242-243.

¹¹¹¹ Плещеев, *Наши балеты*, p. 415.

¹¹¹² 1892年には、バレエ《ムラーダ》と同じ原台本から生まれたリムスキー＝コルサコフのオペラ《ムラーダ》がマリンスキー劇場で初演されている。一度は上演が途切れたかに見えたこの作品の再演は、このオペラ上演に触発されたものである。

図表 33 《シンデレラ》：フセヴォロジスキーの衣装デザインの一例

『帝室劇場年鑑 1893/94』より



мова, Курбанова, Ахмакова, Свирская, Богданова и друг.; гг. Богдановъ, Балашевъ, Тихоміровъ 1-й, Константиновъ, Андреевъ 1-й, Тихоміровъ 2-й, Пишо и друг.). Церемоніймейстеръ объявляет о выходѣ короля; придворные спѣшатъ занять свои мѣста и королевская чета, въ сопровожденіи принца Шармана, входитъ въ залъ и занимаетъ мѣста на тронѣ («Entrée du roi et de la reine»). Приглашенные, въ томъ числѣ и семейство Пигнароль, привѣтствуютъ короля, который, восхищаясь милостивостью Алоизы и Одетты, приглашаетъ ихъ занять мѣста подлѣ трона. Трубы герольдовъ возвѣщаютъ о прибытіи посольствъ Москвы и Польши («Réception des ambassadeurs») — гг. Лукьяновъ

《シンデレラ》第2幕 舞踏会の来客たち
男性の帽子や長い上衣、胸のボタン飾り、ブーツなどからハンガリー風とわかる



王子



王妃

《ライモンダ》台本の地理設定の矛盾 2：中近東風旋律による主役ヴァリエーション

《ライモンダ》第3幕には、もう一つ観客に違和感を抱かせる地理的矛盾が含まれている。それはクライマックスで踊られる主役ライモンダのヴァリエーションが、和声的短音階の第4音を半音上げた音階を用いた旋律によって作曲されているということである（「譜例1 《ライモンダ》第3幕よりライモンダのヴァリエーション」参照）。この音階はハンガリーの民族音楽でしばしば用いられる音階であるが、中近東の音階の一種マカーム・ナワサルも全く同じ音配列¹¹³であるため、聴く者に非西欧的なエキゾティズムを強く感じさせる響きを持つ。

第3幕の開始からライモンダのヴァリエーション以前の部分では、〈ハンガリー風グラン・パ *Grand pas hongrois*〉の緩徐部分の中間部、男女ソリストの踊りの部分にハンガリー音階が使用されているが、この部分はリズム面でもハンガリー舞踊に特徴的なボカージーが用いられているため（「論文内掲載・図表32 《ライモンダ》第3幕の楽曲に見られるハンガリー音楽の特徴」参照）、ハンガリーらしさが強く打ち出されている。しかし、同じ音階を使用しているライモンダのヴァリエーションには、〈*Grand pas hongrois*〉が備えていたハンガリー音楽のリズムの特徴が見られない。このヴァリエーションは、遅いテンポの長いフレーズを、同音や近接音を十六分音符や三十二分音符の連続で蛇体がうねるように移動するメロディで作曲されており、音階と相まって中近東的なエキゾティズムが醸し出されている。さらに演奏楽器としてピアノを用いることにより、ウード¹¹⁴のような音響効果を上げている。

¹¹³ この音配列は、アラビア音階、アラブ音階、ロマ（ジプシー）音階の名でも呼ばれる。

¹¹⁴ リュートに似た形状の共鳴胴を利用して音を増幅させる、アラビア文化圏の撥弦楽器である。ウードの音色を模倣するためにピアノを用いたのは、奏者のタッチによって撥弦楽器的な音色を出すことが可能で、ウードやリュートよりも遥かに共鳴胴が大きく、独奏でも劇場規模に見合った音量を出せるからであろう。

譜例 1 《ライモンダ》第3幕よりライモンダのヴァリエーション

Alexander Glasunow, *Raymonda*, Ballet in 3 Akten, op.57, Klavier-Auszug (arranged by Composer and Aleksandr Winkler), Leipzig and Frankfurt: M. P. Belaieff, 1898, Plate. 1569, pp.155-156 より

155

Variation IV.

Adagio.

p

f

mf

p

p

1
2
3
4

1569. 1698

This musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in the right hand and more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *f*. The key signature is B-flat major. The score includes several trills and slurs. The first system starts with a *mf* dynamic and a trill marked with an '8'. The second system continues with *mf* and *p* dynamics. The third system features a *mf* dynamic and a trill marked with an '8'. The fourth system has a *p* dynamic and a trill marked with an '8'. The fifth system includes *mf*, *p*, and *f* dynamics. The sixth system concludes with *f* and *p* dynamics. The piece ends with a final chord.

1569. 1688

ダンス・クラシックとキャラクターの統合

プティパはこのオリエンタル風の楽曲に対し、前半ではオリエンタル・ダンス風に腕と上体をゆったりと動かす動作、足捌きはパ・ド・ブレ・クリュ *pas de bourrée couru* と呼ばれるトゥ・シューズを連続的に細かく使って滑るように移動する動き¹¹¹⁵)を与えている。そして後半では、チャールダーシュの動きをポアント技巧によって再現する振りを与えている。つまり一つのヴァリエーションの振付の中で、ダンス・クラシックのポアント技法とハンガリーと中近東の民族舞踊の動作の融合が行われているのである¹¹¹⁶)。

このヴァリエーションの振付の中に統合された 3 つの地域は、ライモンダの居城（中世騎士道恋愛文化の中心地である南仏）、アンドラーシュ 2 世の領国（ハンガリー）、中近東文化圏（十字軍の遠征地およびライモンダに横恋慕したアブデラフマン¹¹¹⁷の出身地であるイスラム勢力下のイベリア半島）という《ライモンダ》全編の地理的ナラティブとびたりと照応している。またこの 3 地域は、露仏同盟の相手国フランス、東方問題の舞台バルカン半島と、イスラム圏すなわち南下政策の目標地域である西アジアから中央アジアにかけてのエリア¹¹¹⁸という、ロシア帝国の外交戦略と深い関係のあるエリアを直接・間接に示唆している。それらは更に、ロシア帝国そのものが持つ複雑な文化背景——ピョートル大帝以来の欧化政策による西欧の文物への親しみ、本来のスラヴ民族意識、南下政策を進めると必ず生じるイスラム教圏との摩擦を通じて否応なく意識させられるキリスト教信仰——にも相通じるものである。

¹¹¹⁵ Meisner はライモンダの第 3 幕のヴァリエーションのパ・ド・ブレ・クリュによる極限まで小さな動きの連続による表現を “drastically radical” で “In an extraordinary leap of imagination, Petipa became a minimalist before minimalism.” と評している。Meisner, *op. cit.*, p. 248.

¹¹¹⁶ 村山は、このライモンダの第 3 幕ヴァリエーションについて「ダンス・クラシックのパ（ステップ）にハンガリー風の色合いが見事に溶かし込まれている」「クラシック舞踊の語彙が広がっており、モダン・バレエの萌芽が見られる」と評している。村山、「マリウス・プティパの創作の変遷——『眠れる森の美女』と『ライモンダ』——」、36-37 頁。

¹¹¹⁷ アブデラフマンは、第 2 幕でライモンダの居城の客人となるサラセンの騎士。ライモンダの美しさに一目惚れして高価な贈り物と共に紳士的に求愛をするが、婚約者のいるライモンダは拒絶する。アブデラフマンがライモンダを拉致しようとしたところへ、十字軍遠征からジャンが帰還し、ライモンダは救われる。あらためてアンドラーシュ 2 世の御前でジャンとアブデラフマンが決闘するが、城の守り神「白の貴婦人」の神秘的な力の助力もあり、ジャンが勝利する。

¹¹¹⁸ シベリア鉄道は、ロシア国債のフランスによる引き受けをもとに当時工事が進行中であったが、そのルートには、中央アジアの中でも北寄りの、グレート・ゲームの争点地域ではない、既にロシアの支配が安定しているエリアが選ばれている。このエリアは、イスラム圏であった。

プリマ・バレリーナ・アッソルータが担う皇帝の威光

初演のライモンダ役としてこのヴァリエーションを踊ったレニャーニは、同時代の欧州のトップ・ダンサーであるとして、1894年にプティパの推挙により「プリマ・バレリーナ・アッソルータ Prima ballerina assoluta」の称号¹¹⁹⁾を皇帝から与えられている。

バレエ団のヒエラルキー構造と、ツアーリズムの統治機構のヒエラルキー構造は類似しており、プリマ・バレリーナ・アッソルータは、技量・存在感・美の全てにおいて他のダンサーと観客を圧倒し支配する至高の存在、いわばバレエ世界におけるロシア皇帝のごとき存在である。プティパは、《ライモンダ》全幕の最終ヴァリエーション——作品のクライマックス——に帝国外交を織り込んだ高難度の振付を創作し、それを欧州バレエ界随一とプティパが太鼓判を押した「絶対女王」に踊らせることによって、ロシア帝国の理想像とバレエ芸術の理想像を二重写しで描き出してみせたのである。

これはかつてアレクサンドル3世の戴冠式記念公演《夜と昼》で、ルイ14世が《夜の王のバレエ》で太陽役を踊った故事を昼の女王役に重ね、絶対的な統治者としての皇帝の栄光を花形舞姫の舞踊美と存在感に重ねて暗喩として描き出した手法の繰り返しである。しかし《ライモンダ》で主役を務めたレニャーニは、これまでの帝室劇場バレエ団には存在しなかった「プリマ・バレリーナ・アッソルータ」という花形舞姫中の花形舞姫の称号を皇帝みずからによって与えられた、名実共に舞台における皇帝の代理人であった。プティパは、彼女が西欧世界、スラヴ世界、イスラム圏を統合した振付を見事に踊りこなす有様を暗喩として、覇者たるロシア皇帝の統治によるこの3世界の調和と融合を描き出したのである。

童話としての《ライモンダ》：歴史劇を装った騎士道幻想譚

¹¹⁹⁾ 「アッソルータ」はイタリア語で「絶対的な」の意。19世紀のイタリアでは、バレエ団ヒエラルキーのトップに立つ女性ダンサー、すなわち「プリマ・バレリーナ」が、他にライヴァルのいない優越性を示すために、「アッソルータ」という形容詞を付けて、当該バレエ団におけるトップ・ダンサーとしての立場を強調するという現象が散見されている。プティパは1894年、近年における欧州でトップのバレリーナであるとして「プリマ・バレリーナ・アッソルータ」を「称号」として彼女に冠するようバレエ団に推薦した。これ以後、「プリマ・バレリーナ・アッソルータ」は同時代に一人にしか許されない女性バレリーナ最高位を意味する称号となった。帝室劇場ではレニャーニに続き、1896年または1901年に（諸説あり）、マチルダ・クシェシンスカヤがこの称号を獲得している。レニャーニ以来現在まで、この称号を持った女性ダンサーは13名存在している。但し、その授与に何ら国際的基準があるわけではないため、今日ではバレエ団や国の機関などの推薦で授与される名誉称号となっている。

プレシチューエフは《ライモンダ》について、正確な史実によるものではなく、台本作家パシュコワによる騎士道物語を下敷きにした、童話の形のファンタジーであるとの指摘を加えている¹¹²⁰。実際、台本上、史実に合致しているのは、ジャン・ド・ブリエンヌが第5回十字軍においてアンドラーシュ2世麾下で戦ったという点だけと言ってもよい。史実のアンドラーシュ王は、はかばかしい戦果を挙げることなく5か月でハンガリーに帰国している。プロヴァンスではなくシャンパーニュの騎士であったジャン・ド・ブリエンヌは、エルサレム王およびラテン帝国皇帝となり、東方の地で生涯を終えている。史実と《ライモンダ》の筋の隔たりは大きい。

プティパとフセヴォロジスキーには、ツァーリズム称揚のため、《ライモンダ》の筋の中に露仏同盟、パン＝スラヴ主義、南下政策という帝国の外交を織り込む必要があり、そのためには、フランス、いずれかのバルカン諸国、イスラム圏をシンボルとして取り上げる必要があった。アンドラーシュ王とジャンを作品に登場させたのは、あくまでもその口実に過ぎない。《ライモンダ》におけるアンドラーシュ王とジャンは、《眠れる森の美女》のフロレスタン国王夫妻やオーロラ姫がルイ14世宮廷の寓意であったのと同様、ハンガリーとフランスの寓意としての役割を負った存在なのである。《ライモンダ》の筋立てとは、フランス（ジャン）の援助を背景にイスラム勢力（アブデラフマン）を駆逐しパン＝スラヴ主義（アンドラーシュ王）による秩序をバルカン半島に打ち立てる¹¹²¹というロシア外交の理想図を、中世騎士道幻想譚の形に託して描いたものである。プレシチューエフが《ライモンダ》の台本を「童話の形」と呼んだのは、この寓意性を捉えたがゆえだと考えられる。

3-2-4. 1890年代のプティパの振付創作の傾向

¹¹²⁰ Плещеев, *Наши балеты*, p. 441.

¹¹²¹ この筋立てでは、イスラム勢力（トルコ）が悪役として描かれ、実際のバルカン覇権をめぐる仮想敵国であるオーストリアに相当する登場人物は登場していない。この頃、バルカン半島におけるトルコの支配力は薄れていたが、完全な独立を果たした国はまだ少なく、トルコの主権のもとで施政権を獲得している状態の国が多かった。したがって、ロシアから見てバルカン半島から駆逐されるべき存在は、南下政策との関係から見てもまずトルコであり、パン＝ゲルマン主義を信奉するオーストリア勢力の排除は次段階だったということであろう。またオーストリアの存在は、独逸挾撃のための軍事同盟である露仏同盟をジャン・ド・ブリエンヌにシンボライズすることで、間接的に表現されていると解することもできる。

高難度化したオペラ座型ロマンティック・スタイル

「3-1-6. 1880年代のプティパの振付創作の傾向」で検討した通り、フセヴォロジスキーは舞踊専門家としてのプティパの仕事を全面的に尊重したため、プティパは1890年代作品においてもこれまで通り、ロマンティック・スタイルの基本の振付手法を堅持しながら創作を行っている。いずれの作品も、舞踊の見せ場と演技の見せ場が含まれ、舞踊の見せ場はダンス・クラシックとダンス・キャラクター、演技の見せ場はパ・ダクシオンとマイム場面によって構成されている。プレシチュエーフは、プティパの奉職50周年記念作品である《青ひげ》の評の中で、プティパとサン＝レオンを比較して、プティパのバレエは、舞踊と演技のバランスがとれているという点で「バレエ＝パントマイム」であるが、サン＝レオンのバレエは一本通った筋のない断片的な、しかし美しいディヴェルティスマンである、と述べている¹¹²²。「バレエ＝パントマイム」は、七月王政期から第二帝政期、すなわち第一世代・第二世代ロマンティック・スタイルのオペラ座作品の副題にしばしば見られるカテゴリー名である（「付録資料集掲載・図表 A 七月王政期からバレエ・リュス来仏前までのオペラ座制作バレエ作品一覧」参照）¹¹²³。プレシチュエーフのこのプティパ評は、プティパが依然としてオペラ座ロマンティック・スタイルを振付の基本としていたことを示している。

この時期はイタリア派のダンサーの客演が相次いだ（「論文内掲載・図表 22 ペテルブルクを訪れたイタリア派（第二次）のダンサーたち」参照）。彼女らの得意なパを盛り込むことにより、プティパのダンス・クラシックの振付は、テクニックが高度化した。例えば回転するパでは、《白鳥の湖》の32回のグラン・フェッテや3回転ピルエット¹¹²⁴を振り

¹¹²² Плещеев, *Наши балет*, p. 427.

¹¹²³ バレエ＝パントマイムの副題を持つ作品としては、《ナタリー》、《杖をついた悪魔》、《ドナウの娘》、《ラ・ジプシー》、《タランテラ》、《恋する悪魔（サタネラ）》、《ゲントの美少女》、《ラ・ペリ》、《大騒ぎ》、《パキータ》、《ラ・ヴィヴァンディエール》、《パクレット》、《ジョヴィータ》、《海賊》、《マルコ・スパーダ》、《蝶々》、《ディアヴォリーナ（グラツィエラ）》、《ネメア》などが挙げられる。一読して明らかのように、ダンサー時代のプティパのレパートリー作品やプティパが輸入上演した作品が数多く含まれている。

¹¹²⁴ 《カルカブリーノ》のブリアンツァの振付には、アン・ドゥオール（軸足に対して外回り）、アン・ドゥダン（軸足に対して内回り）両方とも3回転のピルエットが組み入れられた。Плещеев, *Наши балет*, p. 339. ブリアンツァの他、《くるみ割り人形》の初演で金平糖の精を踊ったデレーラや《カタリナ》と《ゾライヤ》を踊ったが不評だったアルジージ Luigia Algisi / Луиджия Альджизи (1867~?)、アルカディア劇場出演のためチェケッティと共に来露したりミド Giovannina Limido / Джiovаннина Лимидо (1851~1890) も3回転ピルエットを回ることができたダンサーである。Плещеев, *Наши балет*, p. 282, p. 297. Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, p. 146, p. 183.

付けている。跳躍のパでも、アントルシャ・シスやグラン・ジュテ・アントールナン¹¹²⁵と
いった難度の高いものが取り入れられている。

バレエ団の層の厚さに支えられた振付の可能性拡大

1890年代には、イタリア派のダンサーの中でも、オーロラを踊ったブリアンツァやプリ
マ・バレリーナ・アッソルータとなったレニャーニがイタリア派の高度なテクニックとペ
テルブルクの優美なスタイルを調和させることに成功している。ロシア人ダンサーたちも
1890年代初頭にバレエ団に入団したマチルダ・クシェシンスカヤやプレオブラジェンスカ
ヤを皮切りとして、以後チェケッティに師事してイタリア派の技巧を身につけたダンサー
たちが次々と誕生する。もともと西欧諸国に比べ人材豊富だった男性ダンサーらも、チェ
ケッティのもとで学ぶことにより、高い技術を習得した。

花形舞姫のみならずバレエ団全体での舞踊水準の高まりは、プティパがソリストやコリ
フェの踊りにも高度な振付を施すことを可能にした。また、総勢 200 名を超えるバレエ団
員数は、大規模な群舞の創作の力となった。ダンサーの中にはダンス・キャラクターを
得意とする者、演技を得意とする者がいたため、民族舞踊に難易度の高いソリストの踊り
を組み込むことや演技力を要する役柄を創出することも可能であった。

この欧州の他の劇場にはないペテルブルク帝室劇場の水準の高さ、人数の大きさ、人材
の層の厚さは、プティパの創作の可能性を広げる役割を果たした。《眠れる森の美女》の
祝典長役のコミカルなマイム¹¹²⁶や、オーロラと 4 人の求婚者による〈ローズ・アダージ

¹¹²⁵ アントルシャ・シスはかつてグランツォーフも披露しているが、第二次イタリア派ではベッソーネ Emma Bessone / Эмма Бессон (18..~19..) やコルナルバが、ロシア人ではプレオブラジェンスカヤ が跳んで
いる。グラン・ジュテ・アントールナンはブリアンツァやコルナルバが得意としていた。Плещеев, *Наши балет*, p. 224, p. 312. Скальковский, *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*, p. 156. Meisner, *op. cit.*, pp. 205-206, p. 244.

¹¹²⁶ 初演ではストックホルムによって演じられた。悪の精カラボスをオーロラの洗礼式に招待し忘れたため、フロrestan 国王とカラボスの怒りを買う役柄である。「なぜ自分を招待しなかったのか」と王に詰め寄るカラボスに対し、王は祝典長が失念していたせいだと答える。カラボスは怯える祝典長に詰め寄り、衆人環視の中、カツラをはぎ取り、髪の毛をむしり取る。この髪をむしる行為には、チャイコフスキーによって効果音風の音楽が付曲されている。この部分のマイムと音楽の連携ぶりは、ロマンティック・バレエ時代のバレエ音楽とまさに同じ手法である。Pётр Ильич Чайковский, *Спящая красавица*. Moscow: P. Jurgenson, n.d. (1889). Plate 15895, p. 36. Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, pp. 6-15,

オ)、《ライモンダ》第3幕の男性4人による〈パ・ド・カトル〉¹¹²⁷などは、帝室劇場バレエ団だからこそ生まれてきた振付だと言える。

フェリゼーションと帝室礼賛の結びつきによる祝祭性を帯びたスペクタクル性

フセヴォロジスキーのフェリゼーションは、筋立てのある作品の中に、19世紀後半のパリの大衆劇場のフェリと同様の視覚的効果の高い大規模な演出を盛り込むという形に落ち着いた（「3-1-5. フセヴォロジスキーによる舞台興行自由化の影響 2：フェリゼーション」参照）。1890年代作品では、この80年代に成し遂げられたフェリゼーションが、童話を寓意として用いた帝室礼賛と結び付くこととなった。

90年代に生まれた大作の多くには、《眠れる森の美女》や《ライモンダ》の結婚式、《シンデレラ》や《白鳥の湖》の舞踏会など王宮の催事・祝典の場面が設けられており、その中に更に諸国の使節が民族舞踊を披露する「諸国のバレエ *ballet des nations*」を思わせる場面¹¹²⁸が組み込まれているものもあった。こうした王宮の祝祭場面をフェリの演出手法を用いた豪華な演出で描き出すことは、物語の中の王国の盛儀の表現であると同時に、その王国にシンボライズされているロマノフ王朝の繁栄ぶりを表すものでもあった。また実際、この演出を可能にしている90年代帝室劇場バレエ作品の予算は、民間劇場はもとより、他の欧州諸国の劇場の追随を許さぬ規模であった。こうした演出が可能であること自体も、帝室の権威と豊かさを観客に見せる効果があった。もともとプティパ作品に備わっていたスペクタクル性には、初期宮廷バレエが宮廷催事と結びつくことで表現していたブルボン王朝賛美に相通じる、支配者称揚のための祝祭性が付け加えられることとなった。

オペラ座型ロマンティック・スタイルは、1820年代の大衆劇場のフェリを取り入れて成立しているため、視覚面での華やかさはその特徴の一部を成していたが（「0-4-1. パリの二

¹¹²⁷ 《眠れる森の美女》の第1幕、諸国の王子がオーロラに求婚する場面のパ・ダクシオン〈ローズ・アダージオ〉はダンス・クラシックに強いソリスト級の4人の男性が必要な振付である。《ライモンダ》第3幕の〈パ・ド・カトル〉も難度の高い跳躍のパを含む男性4人のヴァリエーションである。こういった振付は、例えば男性ダンサーが皆無に近かったオペラ座バレエ団のための作品では考えられないものであった。

¹¹²⁸ 《白鳥の湖》の王宮の舞踏会でスペイン、イタリア、ポーランド、ハンガリーの使節によって民族舞踊が披露されるのが典型例である。《くるみ割り人形》第2幕も、お菓子の国を訪れたクララに対する歓迎の宴としてお菓子の王国の民たちがゆかりのある国の民族舞踊を見せている場面であり（チョコレートの精がスペイン、コーヒーの精が中近東、お茶の精が中国など）、「諸国のバレエ *ballet des nations*」の変形と解することができる。

流劇場からオペラ座へ」参照)、その背後に政治色はなかった。逆に帝室劇場におけるプティパの先達であるペローやサン＝レオンも帝室への礼賛を込めた作品創作を行った¹¹²⁹が、彼らの時代の帝室劇場の運営方針はフセヴォロジスキー体制下ほどには「帝室の」機関であることを明確に打ち出してはいなかったため、帝室礼賛が何作品にもわたって繰り返し表現されることはなかった。それゆえ、この帝政礼賛とセットになった華麗な祝祭性は、プティパ・バレエ独自の顕著な特徴を形成することになる。

とは言え、90年代もプティパの振付創作の基本は、依然としてオペラ座型ロマンティック・スタイルに置かれ続けていた。したがって90年代プティパのスタイルは、ツァーリズム称揚のための祝祭性を帯びたロマンティック・スタイルなのである。それは、オペラ座に生まれたロマンティック・スタイルが、プティパの舞踊人生を通じて、時と場所を隔てたペテルブルク帝室劇場でツァーリズム体制に適合する形に変容したものであり、その呼び名としては、まさしくバランシンが往時を回想したインタビュー中¹¹³⁰で端的に表現した「インペリアル・スタイル」がふさわしい。この「インペリアル・スタイル」は、フセヴォロジスキーが「宮廷振付家 *maître des menus-plaisirs*」としての役割を果たすことを常にプティパに求めた結果であり、プティパの側もこれに応えることが、潤沢な予算による創造の自由を与えてくれる「帝室の」劇場のメートル・ド・バレエとしての責務だと考えていた¹¹³¹ことによって到達した境地だと言えよう。

「バレエ＝フェリ」と「グラン・バレエ・ファンタスティック」

プティパはこれまで、スペクタクル性の高い作品には「グラン・バレエ」¹¹³²、幻想性の

¹¹²⁹ ペロー作品では《アルミード》、サン＝レオン作品では《せむしの小馬》と《金の魚》が帝政称揚を意識した創作となっている。

¹¹³⁰ バランシン／ヴォルコフ『チャイコフスキー、わが愛』(Solomon Volkov, *Balanchine's Tchaikovsky: Interviews with Geroge Balanchine*. Trans. Antonina Bouis, New York: Simon and Schuster, 1985) 斉藤毅訳、東京：新書館、1993年、61頁。

¹¹³¹ プティパは自伝の末尾の謝辞相当部分で最初に「私は、宮廷が自分にたいしてしてくれたことを、感謝と敬意の念をもって思い出さざるをえない」と述べている(観客と舞踊ジャーナリズムの好意への感謝はその次に述べられている)。この言葉からは、彼が帝室の庇護の大きさを実感しており、帝室への畏敬を抱いていたことが読み取れる。プティパ、前掲書、117頁。

¹¹³² 「グラン・バレエ」の副題を持つプティパ作品は、《ファラオの娘》、《レバノンの美女》、《ドン・キホーテ》、《カマルゴ》、《ラ・バヤデル》、《ゾライヤ》と中期までの作品に集中している。後期では《タリスマン》と《魔法の鏡》に、「グラン・バレエ・ファンタスティック」という副題が与えられている。

高い作品には「バレエ・ファンタスティック」¹¹³³というカテゴリー表記を付してきた。

「バレエ・ファンタスティック」の副題を持つ作品は、初期から後期まで存在するが、「グラン・バレエ」の副題は、中期作品までにしか存在しない。代わりに後期では《タリスマン》と《魔法の鏡》に「グラン・バレエ・ファンタスティック」という副題が付されている。「グラン・バレエ」から「グラン・バレエ・ファンタスティック」への変化には、フェリゼーションの結果、従来からのスペクタクル性の高さを夢幻的な傾向の強調と結び付けた後期プティパ作品の特徴がよく表れている（「付録資料集掲載・図表 G サン＝レオン来露からアレクサンドル 2 世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ」および「付録資料集掲載・図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」参照）。

「グラン・バレエ・ファンタスティック」と同じく、後期作品にのみ用いられている副題として「バレエ＝フェリ」の存在も指摘できる。「バレエ＝フェリ」というカテゴリー表記自体はプティパ特有のものではなく、七月王政期バレエ時代以降の他振付家の作品にも時折付されている副題である¹¹³⁴。後期プティパ以前にも他の振付家の作品にも時折見受けられるパリのフェリに近いレビュー形式のバレエ《魔法の丸薬》には、副題で「バレエ＝フェリ」というカテゴリー表記が与えられたが、1889 年以降の作品にも 3 作品、この副題を持つものが存在する。それは《眠れる森の美女》と《くるみ割り人形》、《青ひげ》である。

「グラン・バレエ・ファンタスティック」と「バレエ＝フェリ」は共に、後期の特徴である台本のシンプルさや夢幻性を有している。しかし「バレエ＝フェリ」の副題を与えられた 3 作品は、大規模舞台装置と豪華な衣装による舞台美術が舞踊以上に目立つように演

¹¹³³ 「バレエ・ファンタスティック」の副題を持つプティパ作品は。《青いダリヤ》。《トリルビィ》、《蝶々》、《真夏の夜の夢》、《ロクサーナ》、《雪娘》、《ムラーダ》、《夜と昼》、《睡蓮》、《カルカブリーノ》、《妖精物語》であり、初期から後期までまんべんなく存在している。

¹¹³⁴ 普仏戦争以前のバレエの副題では「バレエ＝パントマイム」が圧倒的に多いが、「バレエ＝フェリ」も散見される。アルペールの《サンドリヨン *Cendrillon*》(1823) や F. タリオーニの《後宮の反乱》といった 1820～30 年代のオペラ座作品や、その後はバルトロマン Victor-Claude Bartholomin (1799～1859) の《カスティリヤの恋人 *Les amants de Castille, ou La fiancée fantastique*》(1843、マドリッド) やブルタン Luigi Bretin (1810～?) の《イダリア *Idalia, ou La Fleur inconnue*》(1855、ポルト・サン＝マルタン座) など大衆劇場や地方劇場の作品にも「バレエ＝フェリ」の副題が見受けられる。なお、バルトロマンは 1830 年前後のモネ劇場のバレエ団員で、ジャン＝アントワヌ・プティパ一家がベルギー革命に伴う劇場閉鎖によって巡業に出かけていた時期に、モネ劇場バレエ団のメートル・ド・バレエを務めていた振付家である。後期プティパと近い時代の作品ではミュージック・ホール、フォリ＝ベルジェール劇場 *Folies Bergère* で 1877 年に初演されたグレドリュエ Adrien Grédelue (生没年不詳) 振付《マカロ城 *Le château de Mac-Arrot*》、がある（「論文内掲載・図表 34 パリのバレエ＝フェリ」参照）。

出された場面¹¹³⁵や、《魔法の丸薬》で使用されたレビュー的な手法を再現した部分¹¹³⁶、《エクセルシオール》でも取り上げられた科学技術の進展を表現した踊り¹¹³⁷など、西欧のフェリの演出手法が直接組み込まれている。その点において、夢幻性や視覚重視の演出、スペクタクル性の高さなど、フェリやバッロ・グランデの作品傾向のみを取り込んだ「グラン・バレエ・ファンタスティック」や「バレエ・ファンタスティック」の作品群とは一線を画すものになっている。

1889年以降のバレエ＝フェリ 3 作品は、いずれもフセヴォロジスキーが衣装を手掛けており、制作に深い関与があった作品である。彼は、作品全体をフェリ化した《魔法の丸薬》が短期的には好評を博しはしたものの再演にはつながらなかったことを反省しつつも、観客を視覚において圧倒するフェリ的手法をバレエに取り込むことを諦めず、みずからが積極関与する作品で、再度、作品の一部に適用する形でフェリ的手法を試みたのである。

このようにフセヴォロジスキーがフェリ化に執念を持ち続けたのに対し、プティパは1896年に『ペテルブルク新聞』のインタビューで、(広義の)フェリが流行し、新作の小品化が目立つパリやイタリアの現状を「舞踊芸術の衰退」、「芸術は粗野で下品なダンスとか、アクロバティックな技巧にとって代われつつある」と評している¹¹³⁸。このことから、プティパ自身は西欧の(広義の)フェリには否定的で、舞踊技巧の披露のみに依存しない、上品で芸術性豊かな大作にこそ、バレエの本質が存在すると考えていたことが読み取れる。イタリア派舞姫の技術や視覚的な効果に頼ったフェリやバッロ・グランデの短絡的な大衆娯楽性は、プティパの芸術観には本来、反するものであった(「論文内掲載・図表 34 パリのバレエ＝フェリ」参照)。帝室劇場のフェリゼーションは、フセヴォロジスキーの貴族的審美眼のフィルターを経たものであるがゆえに、プティパにとって受容し得るものだ

¹¹³⁵ 《眠れる森の美女》第 2 幕、リラの精が真珠母貝のゴンドラでデジレ王子を眠るオーロラ姫の元へと導く〈パノラマ〉は、森の中を進むゴンドラの舞台装置と、同時進行する大規模な場面転換で、観客を圧倒する演出する場面となっている。《くるみ割り人形》第 2 幕冒頭の〈お菓子の国の情景〉は、ふんだんに飾られた果物やジンジャーブレッド、ミントケーキ、砂糖漬けプラム、キャラメルと豪華な衣装を着たダンサーが次々顔見世に登場する場面となっており、踊りよりも舞台美術と衣装の見せ場となっている。Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, p. 140.

¹¹³⁶ 《青ひげ》第 2 幕第 2 場〈地下食器庫〉は、青ひげの新しい妻イゾールが城の地下室で豪華な食器や宝石を見つける場面で、金銀のカトラリーの踊りや、東洋の絹織物の踊り、ルビー、エメラルド、サファイヤ、ダイヤの踊りが次々と繰り上げられる。これは《魔法の丸薬》の〈ゲーム〉や〈レースの王国〉のレビュー的構成を、小規模化して物語の筋立ての中に組み込んだ手法となっている。

¹¹³⁷ 《青ひげ》第 3 幕の長大なディヴェルティスマンには過去・現在・未来の世界を描く踊りが組み込まれている。そのうち主役カップルによって踊られる「未来」のパ・ド・ド・ゥには〈電気グラン・パ・ド・ドゥ Grand pas de deux électrique〉との表題が与えられている。この点は《エクセルシオール》を彷彿とさせる。「付録資料集掲載・図表 S プティパ振付のパ・ド・ドゥとその構成」参照。

¹¹³⁸ プティパ、前掲書、120～121 頁。

ったのである

図表 34 パリのバレエ=フェリ

Les collections en ligne des musées de la Ville de Paris より転載

グレドリュウ振付 バレエ=フェリ 《マカロ城》(1887年 フォリ=ベルジュール劇場初演)



地理設定へのロシア外交反映から絶対王政の暗喩へ

フセヴォロジスキーはプティパに対し「帝室劇場のメートル・ド・バレエ」として、帝室に「宮廷振付家 *maître des menus-plaisirs*」として仕えることを求めたが、それはプティパ以上にまずフセヴォロジスキー自身が総支配人の職務に臨むにあたって、帝室の「祝典長 *maître des menus-plaisirs*」たらんとしていたからである。そもそもフセヴォロジスキーの総支配人任命自体、青年時代から舞台芸術を好んでいたアレクサンドル 3 世が、自身の統治方針に適合するよう劇場行政の整備を企図したことによるものであった¹¹³⁹。ヴォロンツォーフ＝ダーシュコフ宮内大臣とフセヴォロジスキーが、アレクサンドル 3 世による劇場行政刷新の事実上の始まりにあたる 1882 年 3 月に発した声明（「3-1-1. 新体制発足期の帝室劇場とプティパ」参照）は、皇帝の劇場行政に対する施政方針の具体化であると同時に、皇帝の意を実現すべく任じられた官僚から皇帝へ向けての答礼でもあった。帝室劇場の役目は、民間劇場とは一線を画した良質の娯楽を国民に提供することであると同時に、皇帝の威徳を称え、ツアーリズム体制を肯定的に描き、ロシア帝国の繁栄を内外に示すものでなければならなかった。フランス文化に詳しいフセヴォロジスキーが、帝室劇場総支配人の職務をルイ 14 世宮廷の *maître des menus-plaisirs* に相当するものと考えたのはこうした任命経緯の必然的な結果であった。アレクサンドル 3 世は舞台芸術の中でもとりわけバレエを好んでいたため、フセヴォロジスキーとしては、プティパにも自分と同じ意識を共有する、まさしく「片腕」として働いてもらう必要があった。

¹¹³⁹ ロシアの舞踊学研究者グローワは、公文書や私信の調査に基づき、1880 年代の劇場改革を主導していたのは実は宮内大臣ヴォロンツォーフ＝ダーシュコフであり、フセヴォロジスキーやその副官ポゴジェフら劇場上層部は、宮内大臣の提言を踏まえ、その手足となって具体的に改革に取り組む役目だったことを指摘している。Янина Юрьевна Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2014, p. 79

図表 35 プティパ作品と帝政ロシアの外交・内政・時事問題

作成：高島登美枝

初演年	皇帝	作品	台本の場所設定	関連する外交・内政・時事問題
1862	アレクサンドル2世	ファラオの娘	エジプト	スエズ運河着工 (1859)
1863		レバノンの美女	レバノン山岳地帯	山岳レバノン内戦 (1860)
1865		小さな農民	ロシア	農奴解放 (1861)
1868		カンダウル王	古代リディア王国 (アナトリア半島)	黒海南岸方面への南下政策 対トルコ
1874		蝶々	チェルケス (北カフカス)	カフカス戦争 (1817~64) カフカスに鉄道建設開始 (1865) チェルケス人弾圧 (1864~70頃) ポティ〜トビリシ間完成 (1871)
1877		ラ・バヤデール	インド	対英「グレート・ゲーム」
1878		ロクサーナ	モンテネグロ	露土戦争 (1877~78)
1879		雪娘	北極圏	北極海探検航行成功 (1878~80)
1879		ムラーダ	北東ドイツ (バルト海沿岸)	スラヴ民族史 バルト海沿岸地域の覇権
1883	アレクサンドル3世	夜と昼	ロシア	アレクサンドル3世戴冠式 大ロシア主義
1883		キプロスの彫像	キプロス	東方問題、ベルリン条約 (1878)
		魅惑の森 ※J. イワノフ作品	ハンガリー	東方問題
1889		タリスマン	インド	対英「グレート・ゲーム」
1890		眠れる森の美女	おとぎの国の王国 (ルイ14世宮廷を暗示)	露仏同盟 (1891~94)
1891		カルカブリーノ	プロヴァンス	露仏同盟 (1891~94)
1892		くるみ割り人形	ドイツ+お菓子の国 (来客衣装はフランス革命期のデザイン)	露仏同盟 (1891~94) シベリア鉄道建設開始 (1891) 東アジア方面南下政策
1893		シンデレラ	おとぎの国の王国 (来客衣装はハンガリー貴族の民族衣装)	露仏同盟 (1891~94) 東方問題
1895	ニコライ2世	白鳥の湖	おとぎの国の王国	東方問題
1896		騎兵隊の休息	オーストリア=ハンガリー二重帝国	東方問題
		真珠	海	ニコライ2世戴冠式
1896		青ひげ	フランス	露仏同盟 (1891~94) シベリア鉄道着工 (1891) 極東進出 対英「グレート・ゲーム」
1898		ライモンダ	プロヴァンス	露仏同盟 (1891~94) 東方問題
1897		ミカドの娘 ※J. イワノフ作品	日本	シベリア鉄道建設開始 (1891) 極東進出
1903		魔法の鏡	おとぎの国の王国	東方問題

プティパはフセヴォロジスキー着任以前から、ロシア外交の関心対象エリアを作品で取

り上げ、スラヴ民族意識や帝国の未来の版図の風物を描き出すことを行ってきた（「図表 35 プティパ作品と帝政ロシアの外交・内政・時事問題」参照）。プティパが振付家としての活動を始めた時期はアレクサンドル 2 世の即位とほぼ重なるが、アレクサンドル 2 世時代のロシアは、内政ではリベラル化と工業化の推進、外政では帝国の版図拡大が進んだ時代であった。版図拡大は、治世当初はクリミア戦争敗戦を受け、黒海方面ではなく西～中央アジア方面への南下政策が中心となったが、このエリアはイスラム圏やインドなどロシア人にとっての「異教徒」にあたる人々の文化圏であった。ロマンティック・スタイルのバレエの定式であるエキゾティシズム表現に、こうしたエリアの文物や民族舞踊を取り込むことによって、帝室劇場の観客の関心を掬い上げることに成功したプティパは、初期の「オペラ座スタイルの輸入・移植」を目論む作風を脱して「ロシア化」を遂げる。この「ロマンティック・スタイルのロシア化」は更に、1870 年代後半以降のフデコフとの共作によって、アレクサンドル 2 世治下のロシア国内の開かれた空気と親和性のある、意志の強いヒロインを描く作風へと進化し、中期のスタイルの完成に至っていた。つまり中期のプティパ・スタイルにおけるツァーリズム称揚は、アレクサンドル 2 世の治世の方向性を創作に反映させた結果として、もっぱら帝国の外政面への協賛を作品に織り込む形で表現されてきた。

ところが父帝とは真逆の政治姿勢をとったのが、アレクサンドル 3 世であった。アレクサンドル 3 世は、内政的にはツァーリズム体制強化による反動政治を行った反面、外政的にはビスマルク外交に便乗する形で勢力均衡による平和の道を選んだ¹⁴⁰。彼の目的は、西欧より遅れて始まったロシアの資本主義を西欧の水準にまで押し上げて列強の一員となることにあり、そのためには戦争による版図の拡大よりも、国際平和と皇帝専制体制による国内の政治的安定を優先し、第二次産業振興を図ることが望ましいとの考えを抱いていた。

その結果、ビスマルク外交の輪がほころびる 1880 年代末までの 10 年弱の期間、これまでプティパの創作のインスピレーション源となってきた外交関係の時事問題は、ほとんど世論を賑わさなくなる一方、国内の空気は、急激にツァーリズム翼賛ムードが漂うこととなった。こうした世相の急激な変化は、フデコフとの共作を通じてアレクサンドル 2 世治下のロシア社会のムードを作品に取り込むことで成功をおさめていたプティパにとって、悩ましいところであったろう。そこにタイミングよく投げかけられたのが、フセヴォロジスキーの「宮廷振付家 *maître des menus-plaisirs*」という言葉であり、1882 年 3 月の劇場政

¹⁴⁰ アレクサンドル 3 世は、在位中、一度も戦争のなかった皇帝である。

策の施政方針声明であった。これをきっかけとして、プティパ作品におけるツァーリズム称揚は、エキゾティシズムの表現を通じた帝国の外交・外政面への協賛から、皇帝専制体制による国内統治のすばらしさを表現するものへと転換することになる。大ロシア主義の思想をバレエ化した《夜と昼》はまさにその典型であるが、プティパはこの作品をきっかけに、絶対王政期西欧宮廷の盛儀の模倣を通じて、観客にロマノフ家の繁栄とツァーリズム体制による国内統治への称揚を連想させる暗喩的な帝政賛美の手法を獲得することになる（「3-1-2. アレクサンドル3世の内政と帝室劇場バレエ」参照）。この手法は、ビスマルク体制の終焉によりロシアが親仏路線に転換した後は、中期のプティパの手法と結びつき、王宮の盛儀に周辺諸国の使節も参加するという設定となって、ツァーリズム体制を内政・外政の両面から賛美するものへと発展していく。

「おとぎの王国」の抽象性とフセヴォロジスキーの衣装デザインによる暗喩

プティパのこの暗喩は、フセヴォロジスキーの舞台美術デザインとの二人三脚によって達成されるものであった。作品の台本には、絶対王政期を思わせる西欧の王侯貴族の華麗な舞踏会場面が登場する童話を選び、その舞踏会の光景や参列者の衣装デザインをフセヴォロジスキーが工夫することで、本来はこの地上のどこの国でもない「おとぎの王国」の情景に、政治的な意味を持たせるという方法である。

例えば《眠れる森の美女》のフロロスタン王国が、ルイ14世宮廷と二重写しとなって観客から理解されているのは、フセヴォロジスキーのデザインした衣装が、細部に至るまで正確な時代考証に基いた17世紀フランス風だからである（「図表25 《眠れる森の美女》フセヴォロジスキーの衣装デザインの一例」狼の衣装を参照）。つまり舞台上で展開する筋立ては終始一貫してフロロスタン王国の物語であるが、登場人物の衣装によって、フロロスタン王国の光景とルイ14世宮廷が二重写しに見えるように仕掛けが施されているのである。

このフロロスタン王国の繁栄ぶりを、フェリの手法によって舞台上に華麗に描き出すことで、ルイ14世時代フランスと同じ専制君主制体制であるロシア帝国の繁栄ぶりを間接的に称えているのが、後期プティパのツァーリズム称揚の手法の典型例である。フランス文化や歴史に関する教養のある観客にはすぐそれと理解され、そうでない観客の目にはどこまでもフロロスタン王国の物語に見える——というのが、《眠れる森の美女》の手法であ

る。この、手の込んだ暗喩のおかげで、《眠れる森の美女》は特定の政治体制への翼賛を全く感じさせない、イデオロギー的に無色な作品となっている。

現実のどこの国でもない童話の「おとぎの王国」の性質を、さらに巧みに活用したのが、《くるみ割り人形》や《シンデレラ》の事例である。《くるみ割り人形》第1幕前半は、ジルベルハウス家のクリスマスのパーティーに、ドロッセルマイヤーが贈り物を持って訪ねてくるという筋であるが、「ジルベルハウス」や「ドロッセルマイヤー」という名から、舞台はドイツ圏であるという連想が働く。にもかかわらずフセヴォロジスキーは、ジルベルハウス家の来客たちの衣装を、フランス革命期の王党派の服装でデザインしている（「論文内掲載・図表 26～29 《くるみ割り人形》の衣装 1～4」参照）。

フセヴォロジスキーの教養水準を考えると、この設定の混濁は意図的に行われたものと理解すべきであるが、地理設定の厳密な正確さがさほど重要ではない童話というジャンルから題材を採取しているために、この衣装デザインの「誤り」は特に違和感を引き起こすことはなかった。「ジルベルハウス家」も「ドロッセルマイヤー」も、ドイツ風の響きの名ではあるが、この地上のどこでもないおとぎの国の一部だと解することもできるのである。

一方、《シンデレラ》の王宮は、「おとぎの国」の王宮である。王妃と王子はおとぎの国風の衣装¹⁴¹であるが、舞踏会の招待客らはハンガリー貴族の服装を着用している（「論文内掲載・図表 33 《シンデレラ》：フセヴォロジスキーの衣装デザインの一例」参照）。この衣装もまたフセヴォロジスキーが手掛けたものであるが、これは東方問題を意識してデザインされたものであることは言うまでもない。この舞踏会には、ロシアとポーランドの大使も来賓として参加しており、舞踏会の最初の2曲のダンスはロシア舞曲とポロネーズになっている。実際には当時のハンガリーは、ハプスブルグ家の支配するオーストリア＝ハンガリー二重帝国に組み込まれているのだが、この作品中の「ハンガリーを連想させるおとぎの王国」は王制による独立国家として、ロシアおよびポーランド（当時はロシア帝国領）と友好関係にある設定になっているのである。

童話や寓話の舞台は「おとぎの国」であるがゆえに、どこの国でもなく、どこの国にもなり得る。童話のバレエ化にあたっては、このように衣装デザインとダンス・キャラクターを組み合わせることで自在に「想像上の王国」を舞台上に出現させることも可能となるのである。童話の持つこの特徴を活かしながら、1890年代のプティパとフセヴォロジス

¹⁴¹ 王妃は「おとぎの国」風であるが、王子はカボチャ型のオー・ド・ショース *haut-de-chausses* と言われる16～17世紀に西欧で流行したかぼちゃ型ズボンを着用しているようにも見える。

キーは、その時々外交と内政を踏まえたロシア帝国とツァーリズムへの賛美を作中に忍び込ませていったのである。

3-3. 1900年代のプティパと帝室劇場

3-3-1. エルミタージュ劇場のための作品群

フセヴォロジスキーの異動

1894年、アレクサンドル3世が崩御し、ニコライ2世が即位する。新皇帝の戴冠式開催という一大任務を終えた後、宮内省では大臣の交替が起こり、1893年から副大臣の地位にあったフレデリクス男爵 Барон Владимир Борисович Фредерикс (1838～1927) が新・宮内大臣となった。新大臣とフセヴォロジスキーはそりが合わず¹¹⁴²、1899年8月にフセヴォロジスキーはエルミタージュ美術館の館長に配置転換となる。新しい役職は美術に造詣の深いフセヴォロジスキーには適任の仕事ではあったが、彼は劇場芸術に愛着を持っていたので、異動後もエルミタージュ内の小劇場 Эрмитажный Театр を利用した公演の制作を続けた。

エルミタージュ劇場は帝室管轄下の劇場中最も古く、劇場芸術の公演のみならず舞踏会にも使用されてきた。1785年に開場し¹¹⁴³、1895年から98年にかけて大規模改修を終えたばかりであった。座席数が300程度の劇場であったためチケットの一般販売はなされず招待制が採られたが、招かれるのは帝室関係者や高位の貴族が主であった。公演は夜9時から始まり、オペラ、演劇、バレエの順で小品が1～2作ずつ上演され、途中で舞踏会が挟まることもあった。終演後には、別室で出演者にディナーが供された¹¹⁴⁴。したがってエル

¹¹⁴² 軍人出身で質素を好んだフレデリクス男爵にとって、宮内省諸部門の中でペテルブルクのバレエ団の突出した予算額は看過できないものであり、華やかなスペクタクル性を打ち出すフセヴォロジスキーの制作は好ましからざるものに思われた。フセヴォロジスキー側も自分より若いフレデリクスを経験の浅い大臣として軽んじる態度を取り、何かにつけて前任のヴォロンツォーフ＝ダーシュコフ伯爵を引き合いに出してフレデリクスのやり方を批判する態度を示した。Теляковский, *Воспоминания*, pp. 35-36.

¹¹⁴³ エカチェリーナ2世の招聘によりペテルブルクで数多くの建物を創ったイタリア人建築家クアレンギ Giacomo Antonio Domenico Quarenghi (1744～1817) が手掛けた劇場で、イタリア・ヴィチエンツァのオリンピック劇場 Teatro Olimpico を模して建築された。

¹¹⁴⁴ Теляковский, *Воспоминания*, pp. 58-59.

ミタージュ劇場への出演は、出演者にとって大きな名誉であった¹¹⁴⁵。

エルミタージュ劇場のための作品群

エルミタージュ劇場のためにプティパが創作したバレエは――

- ・《ダミスの試練（愛のくわだて）*Les épreuves de Damis ou Les ruses d'amour / Испытание Дамиса*》（1900）
- ・《四季 *Les saisons / Времена года* 》（1900）
- ・《アルレキナーダ *Les millions d'Arlequin / Миллионы Арлекина*》（1900）
- ・《デュプレの弟子 *Les élèves de Dupré / Ученики Дюпре*》（1900）
- ・《侯爵夫人の心 *Le cœur de la marquise / Сердце маркизы*》（1902）
- ・《薔薇のつぼみと蝶のロマンス *La romance d'un bouton de rose et d'un papillon / Роман бутона розы* 》（1904年の初演直前に上演中止）

一の6作品（「論文内掲載・図表 36 フセヴォロジスキーとプティパの協働によるエルミタージュ劇場作品」参照）である。最初の4作品は99/00シーズンの1月末から2月にかけて集中的に上演されており、そのうち《ダミスの試練》、《四季》、《アルレキナーダ》は、後日マリインスキー劇場でも新作として上演されている。

¹¹⁴⁵ Анна Петровна Груцынова, “Нераскрывшийся «Бутон»: несколько слов о последнем балете М. И. Петипа «Роман бутона розы»,” in *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой* 33/3 (2016): 65.

図表 36 フセヴォロジスキーとプティパの協働によるエルミタージュ劇場作品

『帝室劇場年鑑 1899/1900』¹¹⁴⁶より



《デュプレの弟子》

ポンパドゥール夫人役：マリア・プティパ
ルイ 15 世：パーヴェル・ゲルト
Павел Андреевич Гердт (1844～1917)



《ダミスの試練》 ガヴォットの場面

ニコライ・レガット
Николай Густавович Легат (1869～1937)



《アルレキナーダ》 セレナーデの場面

コロンビーヌ役：マチルダ・クシェシンスカヤ
アルルカン役：キヤクシュト
Георгий Георгиевич Кякшт (1873～1936)



《四季》

霜役：アンナ・パヴロワ

《デュプレの弟子》だけがマリインスキー劇場で上演されなかったのは、元々この作品

¹¹⁴⁶ Дирекции Императорских театров. Ежегодник императорских театров. Сезон 1899/1900 г. (Санкт-Петербург, 1901), p.90, 99, 101, 118.

が 1886 年の《王の命令》を短縮したものだったからであろう¹¹⁴⁷。《王の命令》として上演した際には、ルイ 14 世時代を舞台に書かれた原作を、プティパの得意なスペイン舞踊をふんだんに盛り込むことのできるフェリペ 2 世時代のスペインに変更していたが、《デュプレの弟子》ではこれを更にルイ 15 世 Louis XV (1710～74、在位 1715～74) の時代に移し、ルイ 15 世本人やポンパドゥール夫人 Jeanne-Antoinette Poisson, marquise de Pompadour (1721～64)、当時のオペラ座のスター・ダンサーのヴェストリスとカマルゴを登場させている¹¹⁴⁸。

《ダミスの試練》と《侯爵夫人の心》もまた、ロココ時代を舞台に設定した作品である。《ダミスの試練》の原作はポワソン Philippe Poisson (1682～1743) の戯曲『愛のたくらみ *Les russes d'amour*』(1736) で、女主人とメイドが衣装を入れ替えて互いになりすますという 18 世紀の演劇に頻出する筋立てである¹¹⁴⁹。振付には当世風のダンス・クラシックに加えて、パスピエ、クーラント、サラバンド、ファランドールなどバロック・ダンスの振付と、ノルマンディの民族舞踊〈ラ・フリカッセ *La fricassée*〉などのダンス・キャラクターも含まれ、プティパの幅広い創作能力が示された作品となっている。舞台美術も、ロココ時代の画家ランクレ Jean-Antoine Watteau (1690～1743) の絵画を基に作成された¹¹⁵⁰。

1902 年に上演された《侯爵夫人の心》は、元来、パントマイム演劇のために書かれた台本を基にプティパがバレエ振付を行い、帝室劇場のフランス演劇部門の俳優・女優も一部に出演したという小劇場ならではの実験的な作品であった。舞台美術は、前年から新たに帝室劇場公演に関わるようになったバクスト Лев (Леон) Самойлович Бакст (1866～1924) が担当している¹¹⁵¹。デザイン画(「論文内掲載・図表 37 《侯爵夫人の心》のためのバクストのデザイン画」参照)は《くるみ割り人形》同様のアンクロワイヤブル／メルヴェイユーズ風の衣装であることから、総裁政府から第一帝政期の時代設定であることがうかがえる。

¹¹⁴⁷ 《王の命令》は 1887 年と 93 年にマリインスキー劇場で再演されている。

¹¹⁴⁸ なお、表題に登場するデュプレ Louis Dupré (1697～1774) は、1739 年にオペラ座のメートル・ド・バレエとなったダンサーで、カマルゴやヴェストリスの師である。

¹¹⁴⁹ メイスナーは、プティパのデビュー作《摂政時代の結婚》の焼き直しであると述べている。Meisner, *op. cit.*, pp.257.

¹¹⁵⁰ 幕開き部分の視覚的印象を述べた楽譜のト書きには、「ヴァトー風 *dans le genre Watteau*」とあるが、これはプティパからグラズノフに送られた作曲指示書の文言である。実際の舞台美術は、ワトー Jean-Antoine Watteau (1684～1721) と同時代の画家ランクレを模して作成されたが、これは、ランクレが踊るカマルゴを描いた作品を複数制作しているためであろう。

¹¹⁵¹ ドリーブのバレエ《シルヴィア》の輸入上演(1901)を機に、外部美術家としてペテルブルク帝室劇場の舞台美術を担当するようになった。

図表 37 《侯爵夫人の心》のためのバクストのデザイン画

The Fine Arts Museums of San Francisco HP より

左：子爵役

右：プロローグとエピローグの語り手役



《アルレキナーダ》は、娘と富裕層男性の結婚を目論む父親カサンドル Cassandre を、娘コロンビーヌ Colombine と恋人アルルカン Harlequin が出し抜くという、《ラ・フィユ・マル・ガルデ》と同パターンの筋立てをコメディア・デラルテの登場人物に演じさせた作品である。機転の利くスーブレット・タイプのヒロイン、身分は低いが知恵のある若者、強欲な老人という筋展開はコメディア・デラルテの典型であると同時に、ボーマルシェの戯曲『セヴィリアの理髪師 *Le barbier de Séville ou La précaution inutile*』（1775）に見られる、富裕市民層の成熟が進んだルイ 16 世 Louis XVI（1754～93、在位 1774～92）時代の戯曲風の筋立てだと言うこともできる。しかし、アルルカンを助ける役割として、《眠れる森の

美女》のリラの精に類似した善の妖精を登場させている点には、フェリの影響も見られる。

エルミタージュ作品群の二つの系統

《デュプレの弟子》、《ダミスの試練》、《侯爵夫人の心》、《アルレキナーダ》の4作品には、若き日に貴族のアマチュア演劇グループでフランスの古典演劇の上演を行っていたフセヴォロジスキーの嗜好と経験が反映されている。但し「論文内掲載・図表 36」に掲げた写真が示すように、フセヴォロジスキーのデザインした時代考証をふまえた豪華な衣装は、重量や可動域によって舞踊動作に制約を加えるものであり、振付は衣装との兼ね合いを考慮しながら進める必要があった。その結果ダンス・クラシックの占める割合が減り、バロック・ダンスやマイム場面が増加したと考えられる。80歳を超えたプティパにとっては、第2次イタリア派のポアント技法を取り入れて拡大した1890年代の振付語彙に、少年時代に父の下で経験したバレエ・ダクシオン作品の振付手法を応用し、更に拡張する機会となった。

一方、春夏秋冬の風物をダンス・クラシックで描いた《四季》は、順を追って展開していく筋を持たない、寓意的もしくは絵画的な作品である。皇帝の戴冠式記念公演用に創作された《夜と昼》や《真珠》、あるいはフェリゼーションの初期に西欧の大衆劇場のフェリのスタイルをそのまま適用した《魔法の丸薬》と同系統に分類できる。公演直前で上演中止となった（事情は「3-1-5. フセヴォロジスキー主導によるバレエ音楽改革」および「3-3-4. プティパ晩年の活動と帝室劇場バレエ」参照）《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》は、シンプルだが筋が存在しており、《四季》に比べると童話に近いと言える。しかし擬人化された虫や花が登場する点では、人が主役の童話《眠れる森の美女》や《シンデレラ》、《青ひげ》よりも寓意性が高く、《四季》の亜種と見ることができる¹¹⁵²。

エルミタージュ作品群に表れたプティパの新たな創造性

エルミタージュ劇場の狭小な舞台は、大規模な群舞を巧みに動かし空間に万華鏡のよう

¹¹⁵² Meisner, *op. cit.*, p. 278.

に次々と展開する幾何学的な美を描き出すというプティパの得意な振付手法を封じるものであった。舞台装置にも限りがあり、幻想性を強調する大がかりな仕掛けを組み込むことは不可能であった。90年代プティパ作品の特徴を成していたフェリ的傾向は、ここでは鳴りを潜めることになる。招待制の結果、観客は高位の貴族を中心に常連化するため、飽きに対処する必要もあった。しかもオペラや演劇との三本立て上演であるため、上演時間は短時間に限定されている。こうした制約を考慮した結果、短い時間で筋展開の面白さを見せる世俗恋愛喜劇か、絵画的な情景を短時間の中で次々繰り出すことで視覚美に訴える寓意的傾向の作品が生み出されることになったのであろう。

エルミタージュのための作品群におけるバレエ・ダクシオンへの回帰と寓意化という二つの方向性は、プティパ・バレエの中に含まれる更なる発展の可能性を指し示している。エルミタージュ劇場のための作品群は、小さな舞台で演劇・オペラと同時上演され、観客が皇族と高位の貴族に限定されているという特殊条件に対応した作品であり、プティパ作品の本流とは言い難いとも見られる。しかしプティパがこれらと並行してマリインスキー劇場のためのフェリ風の大作《魔法の鏡》にも取り組んでいたことを考え合わせると、プティパの振付能力の振り幅の広さを示す証左として理解されるべき作品群である。

3-3-2. ヴォルコンスキーの改革

新世代の総支配人ヴォルコンスキー

フセヴォロジスキーの後任であるヴォルコンスキー公爵¹¹⁵³は名家の出身で、「教養があり、すばらしいピアノの腕前を持ち」¹¹⁵⁴、みずからトルストイの戯曲を演じた経験を有する芸術家肌の人物であった。30代の彼の目には帝室劇場の現状は、民間の舞台芸術や、文学・美術などの他ジャンル芸術に比べて旧態依然とした時代遅れのものに映った。という

¹¹⁵³ 1899年8月3日／露暦7月21日付で帝室劇場総支配人に就任。フセヴォロジスキーの親族（母親がフセヴォロジスキー夫人と従姉妹）である。

¹¹⁵⁴ クシェシンスカヤ、前掲書、79頁。ヴォルコンスキーは10代から演劇に関心を抱き始め、自邸での公演プロデュースやみずから俳優として舞台に立ち、芸術評論活動も行っていた。1893年には教育省から派遣されて、シカゴ万博に半年間出張し、様々な会議やレセプションで発表を行っている。その一方、1892頃からはゼムストヴォ運動にも積極的に関わったが、ここでリベラルな思想に触れている。西欧やアメリカの芸術思潮の取入れと、リベラル思想と結びついたネオ・ナショナリズム派芸術というヴォルコンスキー改革の二つの志向性は、こうしたキャリアを背景に培われたものである。

のは、世紀末から 20 世紀初頭のロシアでは、芸術界全体が活性化し、新しい世紀への期待感と改革意欲に満ちた多様な芸術潮流が生まれた時代¹¹⁵⁵だったからである。詩壇には象徴主義、アクメイズム¹¹⁵⁶、未来派、農村詩人らが、画壇では芸術世界派や象徴派、ネオ・ナショナリズム（新民衆派）が、演劇界ではリアリズム演劇やその対極的な考え方のシアトリカリズム演劇¹¹⁵⁷といった動きが興っていた。

パリ、ベルリン、ミラノ等西欧の同時代の文化潮流を積極的に取り入れ、ロシア民族主義的な感性と結びつけて新しい芸術を創造しようというこうしたモダニズム化の活力は、ペテルブルクよりもモスクワの方が勝っているとヴォルコンスキーは考えていた¹¹⁵⁸。若かった彼は、みずからの信ずるところに従って内部の大胆な改革を性急に進めていく。就任からひと月後の 1899 年 9 月には、美術雑誌『芸術世界 *Мир искусства*』発刊によって芸術界のオピニオン・リーダーとなっていたディアギレフ Сергей Павлович Дягилев（1872～1929）を特別職に任じ、『皇室劇場年鑑』の編纂に従事させた¹¹⁵⁹。更に、『芸術世界』で活躍していた画家ブノワやバクストラネオ・ナショナリズム的作風の外部美術家に舞台美術担当の機会を与える、フセヴォロジスキー時代に劇場総局により上演却下となったリムスキー＝コルサコフ作曲のロシアの民族的主題のオペラ《サトコ *Садко*》（1898）¹¹⁶⁰を

¹¹⁵⁵ ロシア詩における世紀末から 20 世紀初頭の時期は、ロシア文学史上プーシキンやレールモントフの時代を「金の時代」と呼ぶことと対照して「銀の時代」と呼ばれている（同時期の美術に対しても「銀の時代」の呼称が付されることもある）。この活発な芸術思潮のうねりは、やがて革命期にロシア・アヴァンギャルド芸術を生み出すエネルギーへと繋がっていく。

¹¹⁵⁶ 象徴主義の手法を採りつつも、その神秘性を否定し、明晰さと調和を志向した一派。

¹¹⁵⁷ 「演劇は演劇であって生活ではない」という主張に基づく、シアトリカリティ（演劇性）を重視する演劇論とその戯曲を指す。端的に述べるならば、反自然主義演劇であり、反リアリズム演劇の考え方である。武田清「ロシアのシアトリカリズム戯曲について——ブロック、エヴレイノフ、マヤコフスキー——」、『明治大学人文科学研究所紀要』第 70 号、2012 年、154 頁。

¹¹⁵⁸ Meisner, *op. cit.*, p. 256. スタニスラフスキー・システムに基づくリアリズム演劇の牙城・モスクワ芸術座 Московский Художественный Академический Театр（1897 年設立）、ロシア人作曲家とロシア舞台美術家によるロシア・オペラを上演する私立マーモントフ・オペラ劇場（1885 年設立、数年ごとに名称を変えたため、設立からの一連の活動を述べる際はオーナーのマーモントフの名を冠して呼ばれることが通例である）など、新興大ブルジョワ層の資力を背景にした民間による芸術振興は、ペテルブルクよりもモスクワで、より活発な動きが見られた。

¹¹⁵⁹ ヴォルコンスキーは『芸術世界』の寄稿者であった。

¹¹⁶⁰ 《サトコ》は、ノヴゴロトのグースリ（ロシアの弦楽器）奏者サトコについての伝承に基づく 7 場から成るオペラで、1896 年秋に作曲が完成し、翌 97/98 シーズンの新作としてマリンスキー劇場での上演が予定されていた。しかし前年マリンスキーで上演されたリムスキー＝コルサコフのオペラ《クリスマス・イヴ *Ночь перед Рождеством*》（1895）が不評だったこともあり、作曲直後にフセヴォロジスキー、オペラ部門首席指揮者ナプラウニク、ヴォーカル・コーチ、演出家らによって予備審査が実施された。審査の結果、《サトコ》は上演困難と判断され、ニコライ 2 世の裁可で翌シーズンの上演目目から削除された。この事情を知った音楽評論家がマーモントフに上演を提案し、1898 年 1 月 7 日／露暦 1897 年 12 月 26 日にマーモントフ・オペラで初演された。

1900/01 シーズンのマリインスキー劇場の演目に加えるなどした。またワーグナーの《トリスタンとイゾルデ *Tristan und Isolde*》(1865) と《ヴァルキューレ *Die Walküre*》(1870) およびプッチーニ Giacomo Puccini (1858～1924) の《ラ・ボエーム *La Bohème*》(1896) の輸入上演によりレパートリーの拡充を図る¹¹⁶¹、西欧の優れた俳優や歌手を招聘する¹¹⁶²、モスクワ帝室劇場からの客演や演目の導入も積極的に行うといった形で、西欧とモスクワ双方から新しい芸術潮流を取り入れようとした。しかしこうした動きは、ペテルブルクの帝室劇場内に反発を生み、込み入った人間関係と共に彼を圧迫した。1901年6月、ヴォルコンスキーは、マチルダ・クシェシンスカヤとのトラブル¹¹⁶³を契機に辞表を提出する。後任には、モスクワ帝室劇場のマネージャーを務めていたテリャコフスキーが昇格する形で就任することになった。

ヴォルコンスキー体制下のバレエ部門

《ライモンダ》に続く、フセヴォロジスキー末期からヴォルコンスキー時代にかけてのマリインスキー劇場のためのプティパの創作は、1898/99 シーズンの《海賊》改訂、99/00 シーズンは、前項で言及したエルミタージュ劇場作品の一部の引っ越し上演¹¹⁶⁴、00/01 シーズンは《ラ・バヤデール》の改訂と、小品もしくは既存作品の改訂に留まった(「付録資料集掲載・図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」参照)。大作の新作に関しては、フセヴォロジスキー時代からの引継ぎ案件として、02/03 シーズンに《サランポー》をグラズノフの作曲で上演する企画で実際に制

¹¹⁶¹ いずれも 1900 年に、帝室劇場内のロシア・オペラ部門によりロシア初演されている。

¹¹⁶² イタリア人名優サルヴィーニ Tommaso Salvini (1829～1915) やロシア系フランス人ソプラノ歌手リトヴィンヌ Félicia Litvinne (1860～1936) ら、西欧とアメリカの主要劇場で活躍する舞台人を客演させている。

¹¹⁶³ 《カマルゴ》の改訂上演に際して、踊りの邪魔になることを理由に衣装の中にパニエを着用することを拒否して舞台に立ったクシェシンスカヤに対し、ヴォルコンスキーは衣装規定違反の罰金を科した。しかしかつて独身時代のニコライ 2 世と恋愛関係にあったクシェシンスカヤは、事情を皇帝に訴え、皇帝はヴォルコンスキーに罰金の取り消しを命じた。ヴォルコンスキーはこれを機に辞表を提出した。この一件以前にも、クシェシンスカヤは、自分の持ち役である《ラ・フィユ・マル・ガルデ》のリーズ役にイタリア人客演舞姫グリマルディがキャスティングされた際にも、皇帝に訴え出て上演を阻止し、ヴォルコンスキーの面子を潰していた。ヴォルコンスキーの辞表提出は、こうしたいきさつの果ての出来事であった。クシェシンスカヤ、前掲書、81～82 頁、93～95 頁。

¹¹⁶⁴ 帝室劇場では、翌シーズンの演目に関してその前のシーズン末にあたる 3 月頃に決定されているが、大作に関しては 2 年程度前から計画立案がなされることが多かった。99/00 シーズン場合はフセヴォロジスキー時代の 99 年春に決定がなされ、その後の夏にヴォルコンスキーが新総支配人に就任しているため、実質的なヴォルコンスキーの新体制始動は 00/01 シーズンからということになる。

作が進行していたが、グラズノフの多忙と、プティパ自身もエルミタージュ劇場のための作品群の創作に追われたため実現できなかった¹¹⁶⁵。

ヴォルコンスキーは、帝室劇場の演劇・オペラ・バレエ三部門の全てに改革を実施したいと考えていたが、2年の在任期間中に彼が手掛けた改革は、結局、演劇とオペラ部門に関する事項だけであった。バレエに関しては、フセヴォロジスキーから引き継いだ《サランボー》に対抗するかのように、《シルヴィア》を企画してディアギレフに制作を委ねているが、制作指揮の権限をめぐって二人は衝突し、改革的なスタイルでの上演は頓挫している¹¹⁶⁶。ヴォルコンスキーはプティパの帝室劇場奉職 55 周年記念公演の新作に関しても、《サランボー》が頓挫した後、彼の改革的姿勢からは逆行する方向の童話題材に基づくバレエ=フェリ《魔法の鏡》とすることを承認している¹¹⁶⁷。つまるところ、バレエ部門に関する改革は、ブノワの舞台美術をエルミタージュ劇場公演の一部に導入するといった小さな変革にとどまり、フセヴォロジスキー時代からの体制のあり方とプティパ芸術の根幹を問うレベルの改革は手つかずのままであった。

ヴォルコンスキーの改革の中でバレエが後回しになったのは、バレエに造詣が深くなかった彼の経歴ゆえであると思われる。また 80 代を迎えてなお創作力が衰えないプティパと、彼のスタイルを継承した第二メートル・ド・バレエのレフ・イワノフ、ヨハンソンやチェ

¹¹⁶⁵ フセヴォロジスキーから宮内省への手紙には《サランボー》制作に関する言及がある。また 1900 年 3 月 10 日/露暦 2 月 27 日付の『ペテルブルク新聞』の記事では時間不足で上演が流れた件が報じられている。これらのことから、《サランボー》上演は少なくとも総局レベルでは承認済みで、現場レベルでの創作が間に合っていなかった状態であることが読み取れる。なお、フロベールの『サランボー』のバレエ化は、チャイコフスキーにバレエ創作を初めて打診した 1886 年でプティパから提案が出されており、彼にとって 10 年越しの悲願であった。Гурова, “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра,” Диссертация (Ph. D. diss.), pp. 150-151.

¹¹⁶⁶ オペラ座制作のバレエ《シルヴィア》は、ペテルブルクのアルカディア劇場で 1886 年にデレーラ主演で抜粋が、モスクワのファンタスティック・シアターで 92 年にブリアンツァ主演で全幕が、既に上演済みであったが、帝室劇場の演目としては初上演であった。ディアギレフは 1899 年末にこの作品の上演を構想しヴォルコンスキーに提案、1900 年 1 月にヴォルコンスキーはディアギレフに制作を委託した。ディアギレフは自分の美意識に適う革新的な演出のため、舞台美術にブノワを、振付に気鋭の若手ダンサー、ニコライとセルゲイのレガート兄弟を起用した。彼は更に大胆な演出を実行するため自分に委ねられた権限の拡大を求め、親しい友人であるマチルダ・クシェシンスカヤを通じて皇帝に働きかけるなどしたため、ヴォルコンスキーと衝突し、1901 年 3 月に辞任に至った。これにより《シルヴィア》の制作はいったん中止となったが、01/02 シーズン演目として再浮上し、第二メートル・ド・バレエのレフ・イワノフが振付を担当することになった。その後、イワノフの健康状態悪化により、プティパ作品のほとんどで初演の主役を踊ってきた男性第一舞踊手筆頭のゲルト Павел Андреевич Гердт (1844~1917) がアシスタントに加わり 1901 年 12 月に初日を迎えているが、イワノフはその 9 日後に没している。Benois, *op. cit.*, p. 248. Meisner, *op. cit.*, pp. 258-259.

¹¹⁶⁷ メイスナーは、ヴォルコンスキーが自身の改革には逆行する傾向の《魔法の鏡》の制作を承認した背景には、観客と舞踊評論界でのプティパの人気の高さを認識していたからであろうと述べている。Meisner, *op. cit.*, p. 261. 《魔法の鏡》の台本が、ヴォルコンスキーにとっては親族にあたるフセヴォロジスキーの執筆によるものだったことも、反対を唱えにくい要因であっただろう。

ケッティら実績と指導力のある教授陣らによって若手が次々育つ舞踊学校、高水準のバレエ団と、フセヴォロジスキー時代に築かれたバレエ部門の体制が堅固であったことも理由であろう。

しかし、当時プティパの振付アシスタントを務めていたシリャエフは、ヴォルコンスキーがバレエについて、他ジャンルの芸術に比べ著しく後進的な状態にあり改革を必要としていると考えていたことを証言している¹¹⁶⁸。ヴォルコンスキーの一連の改革は、モスクワを中心に活性化している民間劇場の舞台公演では既に取り入れ済みの新しい文化潮流を、ペテルブルク帝室劇場に持ち込むことを意図したものであり、この点では後任のテリャコフスキーと全く同じ方向性を備えている¹¹⁶⁹。プティパは自伝の中で、フセヴォロジスキー同様に名門出身で教養の高いヴォルコンスキーを好意的な筆致で描き、テリャコフスキーを下級将校出身で風雅を介さない人物として貶めているが、このヴォルコンスキー像は、彼の在任中バレエ部門に改革の波が到達しなかったがゆえに、プティパの中に形成されたものだと言えよう。

3-3-3. テリャコフスキーの改革

テリャコフスキーとモスクワの劇場芸術の邂逅

突然の辞任となったヴォルコンスキーの後任となったテリャコフスキーは、ヴォルコンスキーと同年生まれである。ペテルブルクの下級貴族の家系出身だが、父は有名な軍事要塞の研究者であった。6歳からピアノと音楽理論を学んだものの¹¹⁷⁰、職業人としては軍人の道を選択し、騎兵隊で大佐にまで昇進した。38歳の時に、騎兵隊での上司にあたるフレ

¹¹⁶⁸ Meisner, *op. cit.*, pp. 255-256.

¹¹⁶⁹ プティパ、前掲書、88～90頁。.

¹¹⁷⁰ プティパは、テリャコフスキーを「芸術を兵舎と厩舎でしか学んだことがない」と評して彼の軍人出身のキャリアを芸術への無理解と結び付けて描写しているが、ピアノ演奏に優れ、美術に造詣の深い女性を妻とし、モダニズム画家を高く評価したテリャコフスキーの行動からは、彼の芸術的感受性の高さが読み取ることができる。ただ、テリャコフスキーの芸術的嗜好はモダニズムで一貫しており、この点においてはプティパとは全く相容れなかった。また、テリャコフスキーの人物像に関して、ブノワは回想録中で、芸術的な職位にありながら軍隊式のやり方を押し通す人物だと述べ、シリャエフは更に辛らつに「傲慢、無礼、自惚れ者」だと評している。プティパ、前掲書、117頁。Benois, *op. cit.*, p.220. Meisner, *op. cit.*, p. 261.

デリクス宮内大臣によってモスクワ帝室劇場のマネージャーに任じられた¹¹⁷¹。

フセヴォロジスキー就任時に廃止をкаろうじて免れたモスクワ帝室劇場バレエ団は、フセヴォロジスキー時代、常にペテルブルクの後塵を拝することとなった。首都の作品の焼き直しの舞台に飽き足りないモスクワの観客の受け皿となったのは、劇場興行自由化によって出現した民間劇場であった。

モスクワ着任後まもなく民間劇場の公演を観劇したテリャコフスキーは、その創作活力に圧倒される。彼はそのエネルギーを帝室劇場に引き込むべく、劇場改革を決意する。しかし 98/99 シーズンの演目は彼の着任前に既に定められていたため、最初のシーズンは専ら状況の把握と必要な人材の招集に費やされた。彼は舞台美術の改善のため、マーモントフ・オペラ Мамонтовская опера¹¹⁷²の舞台美術家コロヴィン Константин Алексеевич Коровин (1861~1939)、芸術世界派の画家ゴロヴィーン Александр Яковлевич Головин (1863~1930)、1900年のパリ万博のロシア・パビリオンの制作に携わった風景画家クロット Николай Александрович Клодт (1865~1918)、時代考証のアドバイザーとして考古学者のシゾーフ Владимир Ильич Сизов (1840~1904) を招いた¹¹⁷³。更にオペラ部門の改革

¹¹⁷¹ 英国のロシア史研究者フレイムはフレデリクス男爵がテリャコフスキーの“step-father”だと述べ、メイスナーもそれを引用しているが、テリャコフスキーの父は 1891 年に没し、その後母が再婚した形跡はない。またフレデリクス男爵の二人の娘の夫はテリャコフスキーではなく、テリャコフスキー夫人 Гурли Логиновна Миллер (1850-1922) とフレデリクス男爵の間にも父娘関係はない。したがってフレイムの唱えるテリャコフスキーとフレデリクス男爵の“step-father”関係が、具体的にいかなる縁故であるのかは不明である。しかしテリャコフスキーがモスクワ帝室劇場のマネージャーに任じられた人事は、フレデリクス男爵の個人的な裁量で決定されたものであり、テリャコフスキー本人にとっても青天の霹靂であったということが、彼の回想録で語られている。Murray Frame, *The St. Petersburg Imperial Theaters, Stage and State in Revolutionary Russia, 1900-1920* (North Carolina: MacFarland, 2015), p. 28. Meisner, *op. cit.*, p. 261. Теляковский, *Воспоминания*, p. 25.

¹¹⁷² モスクワの鉄道事業者マーモントフ Савва Иванович Мамонтов (1841~1918) は 1884 年に私財を投じてオペラハウスを建て、オペラ団体を運営していた。団体は時期により名称が頻繁に変わったため、総称して「マーモントフ・オペラ」または「モスクワ私立ロシア・オペラ Московская частная русская опера」と呼ばれる。

¹¹⁷³ ゴロヴィーンやコロヴィンは、マーモントフが土地買収して芸術家たちを住ませたアーティスト・コロニー「アブラムツェヴォ村 Абрамцево」に集った芸術家である。ここで生まれた「アブラムツェヴォ派」芸術の特徴について、舞踊学研究者の鈴木は、「農民の芸術工芸の発見」と「中世（ロシアでは「古代」と呼ばれる）への憧憬」の二点を指摘し、ロシアの「アート・アンド・クラフト運動」だと述べている。鈴木は更にロシアのアート・アンド・クラフトにはテーニシェヴァ侯爵 [ママ] 夫人 Княгиня Мария Клавдиевна Тенишева (1858~1928) 領というもう一つの拠点があり、ここに集っていたのがディアギレフと芸術世界派であったとも述べている。鈴木『踊る世紀』、199~203 頁。一方、舞踊学研究者の平野は論考中で 1890 年代からの新しい美術潮流を「ネオ・ナショナリズム」「新民衆派芸術」と呼んでいるが、その顔触れは鈴木が述べる「ロシアのアート・アンド・クラフト」運動と共通することから、両者はほぼ同義であると判断できる。平野恵美子「バレエ《魔法の鏡》と 1900 年代ロシア帝室劇場における変化」、『東邦大学教養紀要』第 45 号、2013 年、99~111 頁。平野恵美子『帝室劇場とバレエ・リュス——マリウス・プティバからミハイル・フォーキンへ——』東京：未知谷、2020 年。なお、テーニシェヴァ夫人の称号「クニャギニャ Княгиня」は、フセヴォロジスキーやヴォルコンスキーの称号「クニ

のため、マーモントフ・オペラで歌っていたシャリアピン Фёдор Иванович Шаляпин（1873～1938）を秘密交渉の末、帝室劇場に移籍させた¹¹⁷⁴。

バレエ団の状態について、彼は回想録の中で、優秀なダンサーとバレエ学校指導者がいるにもかかわらず、実質的なレパートリーが 5 つしかなく、縦割りの組織によって舞台美術や音楽が、バレエ部門とうまく連携しない状態にあったと述べている¹¹⁷⁵。そうした状態にありながら、1899 年 1 月 29 日／露暦 17 日に行われた《眠れる森の美女》のモスクワ初演が成功を収めたことは、テリャコフスキーの業績にとっても、バレエ団の財政にとっても、朗報となった。

ゴールスキーとモスクワ帝室劇場バレエ団¹¹⁷⁶

この《眠れる森の美女》上演のためにペテルブルクから派遣されたのが、ゴールスキー Александр Алексеевич Горский（1871～1924）であった。ゴールスキーは 1889 年に帝室舞踊学校を卒業してバレエ団に入団し、《くるみ割り人形》初演の〈中国茶〉のソリスト、《フローラの目覚め》初演の北風の精アキロン役などで頭角を現していった。1896 年からは、帝室舞踊学校で指導にも携わるようになる。

帝室劇場では 1885 年以来、ステパノフ Владимир Иванович Степанов（1866～96）が考案した舞踊記譜法を振付の記録のため採用していた¹¹⁷⁷が、ゴールスキーはこの記譜法のシス

ヤージ Князь」の女性形である。Князь / Княгиня は英語では prince / princess に相当する称号であることから、「侯爵夫人」ではなく「公爵夫人」と訳するのが適切である。

¹¹⁷⁴ テリャコフスキーは、モスクワの音楽部門について、オーケストラと合唱団の水準は高いがオペラ歌手陣には優れた芸術家がないという判断を下していた。テリャコフスキーはマーモントフの劇場でシャリアピンの歌声を聞き、ぜひとも彼をモスクワ帝室劇場に出演させたいと考えた。シャリアピンはマーモントフ・オペラと年間 6,000 ルーブルの契約を結んでいた。シャリアピンを移籍させるためにはマーモントフ劇場以上の高額ギャランティの呈示が必要であったが、シャリアピンはかつてマリインスキーと 3,600 ルーブルで契約していたことがあり、高額契約に対しては劇場上層部の一部、即ちシャリアピンに低評価を下したフセヴォロジスキーとポゴジェフの反対に遭う可能性があった。そのため交渉は秘密裏に進められた。最終的に 3 年間、9,000 ルーブルから始まり毎年 1,000 ルーブルずつ値上がりするギャランティでシャリアピンとの間で契約が成立し、宮内大臣の強い後押しにより帝室劇場総局はこれを承認した。シャリアピンはマーモントフとの契約終了後の 99 年 9 月末に《ファウスト》でモスクワ帝室劇場にデビューし、オペラ部門に大成功をもたらした。Теляковский, *Воспоминания*, pp. 115-116, 119-124.

¹¹⁷⁵ *Ibid*, pp. 144-145.

¹¹⁷⁶ ゴールスキーに関する本文内容は、主にバフルーシンによる。Бахрушин, *op. cit.*, p. 188.

¹¹⁷⁷ プティパは、1892 年 2 月 22 日／露暦 10 日付で、ステパノフ記譜法と呼ばれるこのダンス・ノーテーション・システムについての見解を示す文書を記している。彼はダンス・ノーテーションの困難さと古来

テムをステパノフから学び、身につけた。1896年に急逝したステパノフを継いで、彼は舞踊学校で記譜法の授業も受け持つようになった。ゴールスキーは《眠れる森の美女》をステパノフ記譜法によって採譜したという実績があったため、モスクワの《眠れる森の美女》上演に際して、舞踊譜に基いた振付指導を行うため3週間の出張を命じられる。

ゴールスキーは、この機会にペテルブルクとは全く様相の異なるモスクワの舞台芸術の活況ぶりに触れ、帝室劇場でコロヴァインやシャリアピンと交流の機会を持ち、強いインパクトを受ける。公演のリハーサルを通じて、ゴールスキーはモスクワのバレエ団に秘められた可能性を感じ取り、団員側もこれまで首都から派遣されてきた振付家やダンサーらには感じられなかった親近感を抱いた。

翌1900年、第一舞踊手に昇格したゴールスキーに対し、テリャコフスキーは《ライモンダ》モスクワ初演のための出張を要請、2月の《ライモンダ》の成功後、ゴールスキーに対しモスクワのバレエ団の統括を打診し内諾を得た。同年秋、ゴールスキーは正式に、モスクワ・バレエ団の公演監督に任じられる。

ゴールスキーがモスクワに着任した00/01シーズンから、テリャコフスキーは、かねてからあためていた改革案を実行し始める。まず、若手作曲家コレシチェンコのオペラ《氷の家 *Ледяной дом*》(1900)を上演し¹¹⁷⁸、その舞台美術をゴロヴィーンに委ねた。次にバレエ部門でもゴールスキーを起用し、「革新的な (новаторский)」¹¹⁷⁹公演制作を試みる。演目にはプティパの《ドン・キホーテ》が選ばれ¹¹⁸⁰、コロヴァイン、ゴロヴィーン、クロ

より試みられてきた諸システムの限界を挙げた上で、ポール・タリオニによる《ラ・フィユ・マル・ガルデ》改訂を例に挙げつつ、才能豊かな振付家が既存作品の再演を行う場合には、振付家が豊かな想像力を働かせて時代の嗜好を掬い上げることとバレエ団の現状との適合を図ることが重要であり、かつての振付の複製が求められているわけではない、と主張している。その一方で、ステパノフ記譜法が従前のシステムの欠点を克服している点も指摘し、ステパノフが将来更なる改良を加えることを期待するとも述べている。またプティパのアシスタントを務めたシリャエフは、プティパがこの記譜法を採用しなかった理由として、この記譜法はステパノフ本人が行うとき以外は採譜と解説に時間がかかるために非効率であったからだと述べている。Слонимский, et. al. (ed.), *op. cit.*, pp. 121-122, p. 267.

¹¹⁷⁸ 台本はモデスト・チャイコフスキー。初演は1900年11月7日。

¹¹⁷⁹ Теляковский, *Воспоминания*, p. 147. テリャコフスキーの推進する「革新的」な舞台芸術は、テリャコフスキーから見た「旧世代」、すなわちアレクサンドル3世とフセヴォロジスキーの時代に確立された、教育的で非商業主義的なスタイルの舞台芸術を好む層からは、非教育的で商業主義に毒され墮落したスタイルだとして「退廢的 *decadent*」と呼ばれた。ロシア美術史上「退廢的」という語は、主に芸術世界派に代表される1890年代の新進美術家らに対し、画壇の主流を成すアカデミズム側からの批評において用いられた語である。種々の舞踊評における「退廢的」という語の使用も、この文脈を継承していると解することができる。平野恵美子、前掲論文、103頁、108頁。

¹¹⁸⁰ テリャコフスキーの企図した「革新的」なプロダクションの対象が、ゴールスキーの新作ではなく既存作品の改訂となったのは、この時点ではゴールスキーの立場があくまでも「公演監督」であり、未だメートル・ド・バレエに任じられていなかったためであると見ることができる。当時のモスクワのメート

ット、シズーフらの協力の元、振付と演出に大胆に手が加えられた。ゴールスキーは、フリーダンス分野の舞踊家ロイ・フラーLoie (Loïe) Fuller (1862~1928) の手法「サーペント・ダンス」を〈夢の場〉に取り入れることさえ行っている¹¹⁸¹。

公演は1900年12月19日に初日を迎え、多くの支持者を獲得したが、ダンス・アカデミックを重視する一部からは批判的な声も上がった。《ドン・キホーテ》が喚起した反応についてテリャコフスキーは、「一言で述べるならば、古い時代遅れのものと新しく勃興するものとの間の、生のためではなく、死のための格闘の始まり (Словом, началась борьба отживающего старого с нарождающимся новым, борьба не на жизнь, а на смерть.)」¹¹⁸²と述べている。この言葉から、彼にとってモスクワでの改訂《ドン・キホーテ》の成功は、プティパ・バレエを駆逐するための戦いの緒戦に過ぎないと認識されていたことを読み取ることができる。

ペテルブルクでの改革：アブラームツェヴォ派画家の舞台美術への起用

1901年6月、ヴォルコンスキー公爵の突然の辞任により帝室劇場の総支配人の座を引き継いだテリャコフスキーは、モスクワと同様、舞台美術のモダニズム化から改革に着手する。ペテルブルク帝室劇場は、1850年代以来、実力ある座付き美術家らを複数擁し¹¹⁸³、舞

ル・ド・バレエの座には、メンデスの後任でモスクワ・バレエ団出身のフリュースチン Иван Николаевич Хлюстин (1862~1941) が就いていた。しかしテリャコフスキーによると、ゴールスキーによる《ドン・キホーテ》改訂当時、フリュースチンは病欠中であった。Теляковский, *Воспоминания*, p. 148.

¹¹⁸¹ *Ibid*, p. 456. ロイ・フラーはアメリカの舞踊家で、「スカート・ダンス」と呼ばれるフリーダンスの手法を取り入れた振付と照明技術で有名になった。スカート・ダンスは、暗い舞台上で女性ダンサーが動かす層になったスカートの布地に様々な色の照明を当てる踊りで、1890年代の欧米のヴォードヴィルやバーレスクに盛んに取り入れられた。「サーペント・ダンス」(蛇のダンス)はフラーの振り付けたスカート・ダンスの一種で、動きと光を記録することが可能な映画という新メディアの能力を示しやすいことから、初期の無声映画の題材となった。

¹¹⁸² *Ibid*, p. 148.

¹¹⁸³ ペテルブルク帝室劇場は、19世紀半ば以来強力な美術家群が座付きとして在籍し、世代交代も順調に行われてきた。1880年代まではローラーとヴァグネル、80年代後半以降はボチャロフ Михаил Ильич Бочаров (1831~95)、シシュコフ Матвей Андреевич Шишков (1832~97)、フランス人舞台美術家リエヴオト Henri Levot / Генрих Левот (? ~1898)、90年代末からは К. Ивонф Константин Матвеевич Иванов (1859~1916)、ランビン Пётр Борисович Ламбин (1862~1923) らがリーダーとなって舞台美術や装置を担当した。衣装は、1860~70年代にはアレクサンドル 2 世夫妻愛顧の画家シャルルマン Адольф Иосифович Шарлеман (1826~1901)、ポノマレフ Евгений Петрович Пономарёв (1852~1906)、パノフ Иван Степанович Панов (1844~83) らが担当した。彼らの業務は、デザインと実作両方を手掛ける場合と、フセヴォロジスキーやバクスト、コロヴィン、ゴロヴィーンらのデザインしたものの実作を担う場合があった。

台美術の水準は高かった。彼らの多くは帝室美術アカデミー Императорская Академия художеств¹¹⁸⁴の出身であり、遠近法に忠実で時代考証に忠実な、アカデミックでオーソドックスなデザインであったが、モダニズム絵画を取り入れた民間劇場の舞台を見慣れたテリャコフスキーの目には、古臭く退屈なものに映じた（「論文内掲載・図表 38 世紀末ペテルブルク帝室劇場バレエの舞台美術比較」参照）。回想録中で彼は、「いかに優れた劇場であり、いかに過去の名声が高かろうとも、現代の生活から乖離しているのであれば、そこへの新しい要求と関心は間違いなく低下するだろう。眼前にない対象を映し出す鏡を必要とする者は、誰もいないからだ」（大意）と断じており、帝室劇場と芸術に対する使命感のもとモダニズムへの改革を推進していったことが読み取れる¹¹⁸⁵。

¹¹⁸⁴ 1757年サンクト＝ペテルブルクに設立され、1917年まで存在した美術の高等教育機関。

¹¹⁸⁵ Теляковский, *Воспоминания*, p. 77.

図表 38 世紀末ペテルブルク帝室劇場バレエの舞台美術比較

Wikimedia Commons より



シシュコフによる
《タリスマン》(1889)
Матвей Андреевич Шишков,
Эскиз декорации к балету
“Талисман,” 1889.



К. Ивnofによる
《くるみ割り人形》
(1892)
Константин Матвеевич
Иванов, Эскиз к декорациям
“Щелкунчика,” 1892



ゴロヴィーンによる
《魔法の鏡》(1903)
Александр Яковлевич Головин,
Эскиз декораций к балету
“Волшебное зеркало,” 1903.

帝室劇場の演目は例年、前シーズン終了後の 3~4 月頃に決定されるため、ヴォルコンスキーの突然の辞任に伴いテリャコフスキーが着任した 1901 年 6 月には、既に 1901/02 シーズンの予定は定まった状態であった。しかしテリャコフスキーは、着任後まもない 10 月にコロヴァインをペテルブルグ帝室劇場の舞台美術顧問としてモスクワから招き、早速舞台美術改革を開始する。そして、シーズンも終わりに近い 1902 年 2 月のゴールスキー改訂版《ドン・キホーテ》と 3 月のオペラ《悪魔》¹¹⁸⁶を、コロヴァインをはじめとするコロヴァイン、クロットらアブラムツェヴォ派の美術家のデザインによって上演している。彼らは民間劇場での舞台美術制作の手法を帝室劇場でも発揮したため、制作費の低減に貢献することとなった。

ヴォルコンスキー時代、舞台美術改革のため《侯爵夫人の心》などに外注の形で関わったバクストや、《人形の精》の舞台美術を担当し《シルヴィア》にも起用されていたブノワは、このとき遠ざけられた。そのため、テリャコフスキーの舞台美術改革には、本来は「改革派」であるディアギレフと彼周辺の芸術世界派の芸術家たちからの激しい反発が寄せられた¹¹⁸⁷。しかし 1907 年に、プティパの事実上の後任メートル・ド・バレエとなったフォーキン Михаил Михайлович Фокин (1880~1942) の提案によって、ブノワが台本と美術を担当した《アルミードの館 *Le Pavillon d'Armide / Павильон Армиды*》がマリインスキー劇場で上演されたことをきっかけとして、双方の距離は縮まることになる¹¹⁸⁸。

テリャコフスキーの見たバレエ部門組織の現状

舞台美術の次にテリャコフスキーが改革のメスを入れたのは、ヴォルコンスキーが手つかずにしてきたバレエ部門であった。彼は、着任当初のバレエ部門のありさまについて、総局のマネージメントがうまく機能しておらず、「一言で言って、とてつもない混乱があ

¹¹⁸⁶ 《悪魔》は 1902 年 3 月 8 日（露暦 2 月 23 日）が初日で 01/02 シーズン中 1 回上演、《ドン・キホーテ》は 1902 年 2 月 2 日（露暦 1 月 20 日）初日で 01/02 シーズン中計 4 回上演されている。

¹¹⁸⁷ 例えば 1902 年 5 月 18 日（露暦 5 日）のテリャコフスキーの日記の記述には、ブノワやディアギレフがコロヴァインを批判し、ポノマレフを賞賛したことが記されている。ичные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed 24 April, 2022, <https://prozhitto.org/note/338862>

¹¹⁸⁸ 芸術世界派のテリャコフスキーに対する反発は、ディアギレフと袂を分かったヴォルコンスキーの退職によるディアギレフの復帰への期待がテリャコフスキー着任により潰えたことによる一種のルサンチマンも含まれていたと見られる。Benois, *op. cit.*, pp. 220-223, pp. 226-227. 平野恵美子、前掲論文、100 頁。

り（Словом, был невероятный кавардак, [...]）」、総局はその解決に忙殺されていると回想録に記している¹¹⁸⁹。混乱の具体的内容については、マチルダ・クシェシンスカヤの特権的立場、プティパら幹部による配役をめぐる収賄¹¹⁹⁰、一部団員（主に親族）の優遇¹¹⁹¹、プティパと一部の舞踊評論家の癒着、幹部職団員相互の連携不足といった事例を挙げ、「この点、家父長的なモスクワのバレエ団との違いは大きい（В этом отношении разница с патриархальным московским балетом была большая.）」¹¹⁹²と評している。テリャコフスキーの帝室劇場以前の職業キャリアが騎兵隊大佐であること、騎兵隊時代の彼の上官が現在も宮内大臣として彼の上司であること、バレエ団運営の円滑さに関して「家父長的」という語を使用していることから判断して、彼は劇場総局の強いリーダーシップのもと、上意下達の軍隊的なマネージメントによってバレエ団が運営される状態を理想的と考えていたことが読み取れる¹¹⁹³。

¹¹⁸⁹ Теляковский, *Воспоминания*, p. 154. また 1902 年 5 月 19 日（露暦 6 日）のテリャコフスキーの日記などにも、ペテルブルクのバレエ団の混乱と腐敗についての記述がある。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, *Дневники Директора Императорских театров*,” accessed 24 April, 2022, <https://prozhito.org/note/338863>

¹¹⁹⁰ テリャコフスキーの日記のペテルブルク着任まもない 1901 年末から 1902 年にかけての記述には、しばしば、プティパ以下バレエ団幹部が配役に際して団員から賄賂を受領しているという話が登場する。但しこれらは彼が直接つかんだ情報ではなく、バレエ団周辺に存在する噂としてテリャコフスキーの耳に届いたものであり、贈賄側の人物名も状況も不明で具体性に乏しいものであった。その中では、1902 年にマチルダ・クシェシンスカヤが固辞するプティパのポケットに 2000 ルーブル入り封筒をねじ込んだという一件は、マチルダの父クシェシンスキーの証言に基づく具体的な内容を伴うものであった。プティパはこの件について総局から召喚され、弁明を余儀なくされている。プティパの収賄についてフランスの研究者メラニ Melani は、クシェシンスカヤ関連以外には目撃証言等の明確な証拠がなく噂の域を出ていないこと、唯一具体的な事件である 2,000 ルーブルを受領の一件はクシェシンスカヤがプティパに強引に渡したもので実態は贈り物であったということ、プティパが金銭に困っていなかったこと、プティパの性格などを考慮して、収賄の常態化はなかったと推論している。Pascale Melani, “Les coulisses du ballet : Petipa contre Teliakovski,” in *De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage*, edited by Pascale Melani (Toulouse: Université de Toulouse, 2016), pp. 268-271.

¹¹⁹¹ テリャコフスキーの着任した 1901 年の時点で、バレエ団には、プティパとスロフシチコワの娘マリア Мария Мариусовна Петипа (1857~1930)、サヴィツカヤとの間の娘ナデージダ Надежда Мариусовна Петипа (1874~1945) が在籍しており、1903 年には末娘ヴェラが入団している。彼女らの配役に関して、実力に不釣り合いな抜擢がしばしば見られることをテリャコフスキーは問題視していた。

¹¹⁹² Теляковский, *Воспоминания*, p. 155.

¹¹⁹³ プティパは、テリャコフスキーとの確執を描いた自伝第 11 章の表題を「軍人支配人」とし、テリャコフスキーの強権的な劇場運営と芸術への無理解を、軍人出身のテリャコフスキーの職業キャリアと結びつけながら、批判的な筆致で繰り返し描写している。プティパ、前掲書、88 頁以下。なお 1971 年にソ連で出版されたスロニムスキーの編集によるプティパ資料集に掲載された自伝からは、このテリャコフスキーとの確執を表す文章が全て割愛されていることは注目に値する。スロニムスキーは、プティパに関する論文においても、テリャコフスキーとの敵対的關係への言及を回避する姿勢を見せている。ソ連時代に著されたバフルーシンの舞踊史がモスクワ中心の叙述であることからわかるように、ソ連時代は首都のバレエであるモスクワを高める言説が好まれた。テリャコフスキーはゴールスキーの起用によりモスクワ・バレエの低迷脱出の契機をもたらした人物であることから、彼とプティパの対立關係の存在は、ソヴィエト

またテリャコフスキーは、ペテルブルクのもう一つの悪しき特徴として、プティパを筆頭にレフ・イワノフ、ゲルト Павел Андреевич Гердт (1844~1917)¹¹⁹⁴、チェケッティら古参団員がバレエ部門の幹部職を独占し、優秀な若手に道を譲らないことを挙げている¹¹⁹⁵。彼は、こうした年長者たちと戦い、一掃するのが自分の役割だと考えた¹¹⁹⁶。

プティパの影響力弱体化のためのバレエ部門組織改革

テリャコフスキーのバレエ団改革は、作品に関しては視覚面のモダニズム化、組織に関してはフセヴォロジスキー時代の旧弊や無秩序を改め、帝室劇場総局による——つまり、総支配人である自分とその側近による——ガバナンスの強化を目指すものであった。これは換言すれば、帝室劇場において伝統的にメートル・ド・バレエという役職に付与されてきた、作品創作上とバレエ団運営の両面にわたる強い権能に制約をかけ、弱体化を図るということであった。テリャコフスキーは、伝統的にメートル・ド・バレエが舞台美術家や作曲家に指示を出してきた点を、古い慣習であり、異なるジャンルの芸術家の専門性への介入であると捉え、改革の必要性を強調している¹¹⁹⁷。

テリャコフスキーは、ヴォルコンスキーからの引継ぎ期間である着任最初の 1901/02 シーズンが終わると、まず人事権を用いてバレエ団幹部を異動・更迭し、自分の賛同者を入れ替えることを行った。彼は自分の芸術的・美的嗜好や改革方針が一部の部下から批判的に受け止められていると感じており、仕事の円滑化のためには自分と考えを共有できる人

体制下におけるプティパとその作品の評価にとって「好ましからざる事実」だったことが理解できる。Слонимский, et. al. (ed.), *op. cit.*, pp. 56-67.

¹¹⁹⁴ 帝室舞踊学校在学中の 1858 年にデビュー、1865 年に卒業、バレエ団に入団。レフ・イワノフの次世代の男性第一舞踊手として、プティパ作品のほとんどで主役を務めている。1901 年に体調不良のイワノフのアシスタントとして《シルヴィア》の輸入上演を手掛けたのをきっかけに振付にも携わるようになり、

¹¹⁹⁵ Теляковский, *Воспоминания*, p. 154.

¹¹⁹⁶ 例えば、テリャコフスキーは 1903 年 12 月 18 日／露暦 5 日の日記で、《魔法の鏡》再演や《薔薇のつばみと蝶のロマンス》のリハーサルをめぐるプティパとのやりとりを取り上げ、「こうした邪悪で危険な年長者と戦うことを始めなければならない」と記している。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, *Дневники Директора Императорских театров*,” accessed April 14, 2022, <https://prozhito.org/note/448275>

¹¹⁹⁷ 1903 年 11 月 9 日（露暦 10 月 27 日）の日記。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, *Дневники Директора Императорских театров*,” accessed 24 April, 2022, <https://prozhito.org/note/448236>

物を部下に配置する必要があるとの考えを宮内大臣に上申¹¹⁹⁸、1902年から04年にかけてバレエ団の人事を大きく動かしている¹¹⁹⁹。

プティパにとって不運なことに、第二メートル・ド・バレエでプティパの後継者と見られていたレフ・イワノフは、テリャコフスキー着任と入れ違うようにして1901年末に没していた¹²⁰⁰。長年帝室舞踊学校の水準維持に貢献してきたヨハンソンも1903年末に世を去った。首席メートル・ド・バレエとしてのプティパの地位は保たれていたが、1902年から04年にかけて、彼の理解者は次々とバレエ団から消えていく状況になった。この時期を回想した自伝の記述には、嘆きと、テリャコフスキーへの憤りが溢れている¹²⁰¹。

テリャコフスキーはプティパを追い込むために、更なる策を講じる。1903年5月6日／露暦4月23日、彼はバレエ団幹部と有力団員、劇場上層部から成る「バレエ委員会」を設置した。バレエ団側の初期メンバーには、プティパ、レジッスールのアイストフ Николай Сергеевич Аистов（1853～1916）、男性第一舞踊手のゲルト、ドリゴが選ばれ、10月からは

¹¹⁹⁸ 1902年5月23日／露暦10日のテリャコフスキーの日記。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed 24 April, 2022, <https://prozhito.org/note/338867>

¹¹⁹⁹ テリャコフスキーの行った人事は以下の7件である。①1902年8月12日／露暦7月30日にアシスタント・マネージャーのラッパ Владимир Павлович Лапа-Старженецкий（1853～1916）を更迭、代わりに11月1日／露暦10月19日から騎兵隊でのかつての部下ヴイチ Георгий Иванович Вуич（1867～1957）を起用。②1902/03シーズン明けからモスクワのゴールスキーを、公演監督から自作創作が可能な立場であるメートル・ド・バレエへと昇格。③主役級ダンサーとして、また舞踊学校のイタリア派の指導者として1890年代のペテルブルク帝室劇場バレエ団の発展に貢献してきたチェケッティを、1902年11月14日／露暦1日付でワルシャワの舞踊学校へ異動。④1903年3月には外交官出身で劇場行政には無縁だったクルペンスキー Александр Дмитриевич Крупенский（1875～1939）を特任マネージャーに任ずる。⑤同年9月には舞踊学校的女子上級クラスの指導を担当していたソコロワを1年後に解雇することを決定し、実行。⑥10月には長年レジッスールを務めたアイストフ Николай Сергеевич Аистов（1853～1916）を更迭し、新たにテリャコフスキー寄りのダンサー、セルゲイエフをレジッスールに任ずる。⑦1904年9月にはソコロワと入れ替えるように、舞踊学校卒業後間もないアンドレヤノフ Самуил Константинович Андрианов（1884～1917）を教師に採用。なおチェケッティは1906年にペテルブルクに戻り、パヴロワの助力で私塾を開業し、帝室劇場のダンサーたちを指導している。ソコロワの解雇に関しては、テリャコフスキーの1903年末の日記に、彼女がパヴロワと組んで、同世代の他のダンサーと対立し、バレエ団に混乱をもたらしていることを非難する記述がみられる。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed 24 April, 2022, <https://prozhito.org/note/448258>, <https://prozhito.org/note/448268>

¹²⁰⁰ テリャコフスキーは着任直後の1901年9月26日／露暦13日に、レフ・イワノフをプティパと同格のメートル・ド・バレエに昇格させており、メイスナーはこれをテリャコフスキーからプティパへの最初の攻撃だと指摘している。イワノフは、ディアギレフとヴォルコンスキーの対立の結果、当初の制作スタッフ全員が担当を辞任したにもかかわらず1901/02シーズンの上演だけは決まっていた（「3-3-2. ヴォルコンスキーの改革」参照）《シルヴィア》の振付を10月14日／露暦1日から受け持ち、半月程度で第1幕の振付を終えている。しかし11月2日／露暦10月20日以降持病のぜんそくが悪化したため、振付の任はゲルトに引き継がれ、12月24日／露暦11日に心臓発作で病没している。Meisner, *op. cit.*, p.266. Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, p. 20.

¹²⁰¹ プティパ、前掲書、89～117頁。

レガート兄弟、マチルダ・クシェシンスカヤ、プレオブラジェンスカヤ、マリア・プティパら若手団員と、テリャコフスキーが特任マネージャーに任じた元外交官クルペンスキー Александр Дмитриевич Крупенский (1875～1939) らが加わることとなった¹²⁰²。この委員会は、これまで劇場上層部が決定していた団員のギャランティや作品の予算について、団員側の意見を反映させるための仕組みであり、この設立自体は民主的な方向への組織改革であったと評価できる。しかし、1903年10月からは配役に関してもこの委員会で決定されることになった¹²⁰³。これは、プティパにとって自身のイメージを身体表象として具現化し得るテクニックと表現力を持ったダンサーを自分の一存で起用できないという点で、彼の振付創作力に直接悪影響を及ぼす可能性があった。プティパは議長としてバレエ委員会で2票を有していたが、本来メートル・ド・バレエが有していた配役の裁量権は、この制度によって奪われた形となった¹²⁰⁴。

テリャコフスキーは舞台美術と音楽に関するメートル・ド・バレエに裁量権にも、これまでの慣習を見直し制限を付した。帝室劇場では、メートル・ド・バレエのイメージする舞台美術や衣装を座付きの美術家の専門能力によって実現するという形がとられてきた¹²⁰⁵。

¹²⁰² Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed 24 April, 2022, <https://prozhito.org/note/448203>

¹²⁰³ バレエの配役は、形式的にはメートル・ド・バレエの権限に属するが、実際には劇場経営と芸術性の両面に配慮した上で、劇場総局とメートル・ド・バレエの協議によって決定されるのが通例である。総局とメートル・ド・バレエは、通常は円満な関係にあるので、両者の間で配役に関する意見が割れても話し合いの中で調和点を見出せるものである。帝室劇場の場合は、後に検討する《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の企画のように、プティパが提案した配役表に総局が承認もしくは軽微な変更を行うという流れが採られていたもようであるが、テリャコフスキーとプティパとの対立関係の深刻化に伴い、双方だけの話し合いでは膠着状態に陥ってしまうため、バレエ委員会の審議事項に加えられたものと見ることができる。しかしこれはプティパにとってこの改革は、メートル・ド・バレエの裁量事項である配役にまでテリャコフスキーが口を挟むための、従来の劇場慣習の破壊に見えたと思われる。

¹²⁰⁴ 1903年10月8日／露暦9月25日開催のバレエ委員会では《ラ・バヤデー》の配役をめぐる紛糾、決定された配役表にプティパはサインをしなかった。テリャコフスキーは10月10日／露暦9月27日の日記に、プティパが長年にわたり配役権限を掌握し続けてきたことを批判し、バレエ委員会に委ねるべきだとの考えを記している。翌日長年の収賄を問題視されレジスールのアイストフが更迭、同時にアイストフと共に収賄を疑われていたプティパにも、マチルダ・クシェシンスカヤからの2,000ルーブル贈賄問題を取り上げて追及が行われた。プティパはこの件に関してテリャコフスキーに弁明せざるをえない状況となり、これを受け容れたテリャコフスキーからメートル・ド・バレエとして団の秩序維持に配慮するように釘をさされる形で、以後もバレエ委員会への参加することを了承させられている。《ジゼル》と《騎兵隊の休息》の配役が話し合われた10月19日／露暦6日開催のバレエ委員会は穏便に収まったものの、10月26日／露暦13日の《青ひげ》の配役では、プティパの末娘ヴェラの抜擢をめぐる紛糾し、プティパの主張が否決される結果となった。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed April 30, 2022, <https://prozhito.org/note/448206>, <https://prozhito.org/note/448213>

¹²⁰⁵ 一般に、オペラハウスの舞台美術のうち、舞台装置は劇場の設備や建築規模と密接な関係があるため、座付きの舞台美術家・装置家が担当するのが通例である。衣装に関しては、外部に委嘱される場合もあった。

但し舞台美術家の任免は総局側に権限があったため、テリャコフスキーはここにアブラムツェヴォ派の風景画家コロヴィンやゴロヴィーンを登用し、デザインを彼らに任せることで、自身の美的嗜好を舞台に反映させ得る状態を作りだした¹²⁰⁶。これによりプティパの美的感覚が作品の視覚に反映される余地は狭められることとなった。《魔法の鏡》の制作にあたりテリャコフスキーは、舞台美術にゴロヴィーンを、衣装デザインに妻のグルリ Гурли Логиновна Миллер (1850～1922)¹²⁰⁷を起用することによって、プティパ作品の中に、モダニズムの楔を打ち込んだ。その楔から生じた亀裂は、プティパの芸術的世界観の統一性を壊してしまった。プティパにとって《魔法の鏡》はもはや自分のバレエでありながら自分のバレエとは言えず、事実上テリャコフスキーのバレエとなってしまったのである¹²⁰⁸。

音楽に関しても、《魔法の鏡》の再演時には、プティパとドリゴ、コレシチェンコのみならず、ゴロヴィーンやテリャコフスキー、テリャコフスキーの副官ヴァイチ Георгий Иванович Вуич (1867～1957) も同席する会合の中で、曲の修正や改変が行われたことがわかっている¹²⁰⁹。バレエ制作のプロセスにおいて、創作された楽曲に対し、振付創作とリハーサルの現場で舞踊上の要請に適合させるための修正を施すことは、必ず生じることである、しかしその話し合いの場に総局が加わることは、帝室劇場の過去のみならずオペラ座の事例に照らしても珍しいことである¹²¹⁰。この新しい音楽の取り扱い方には、テリャコフスキーが幼少期からピアノと音楽理論を学び、音楽に造詣が深かったことが影響したと

¹²⁰⁶ この外部美術家へのデザイン委嘱は、ヴォルコンスキー時代に芸術世界派のブノワやバクストの起用で既に先例が作られており、制作システムとしてはこのやり方を踏襲した形となった。

¹²⁰⁷ 男爵の未亡人で、1890年に10歳年下のテリャコフスキーと再婚している（テリャコフスキーは初婚）。夫婦仲は良く、テリャコフスキーとの間に3子をもうけている。声楽と美術をたしなみ、コロヴィンやコロヴィーンの絵を愛した。

¹²⁰⁸ 《魔法の鏡》に対する観客やマスコミの評価は、賛否が割れた。プティパの振付への批判は見当たらなかったものの、マスコミを中心に舞台美術と音楽に対しての厳しい見解が多く、作品全体として称賛を勝ち取ることはできなかった。初演時、反対派による野次やブーイングで劇場内の雰囲気は荒れたこともあり、シーズン内の2度目の上演は行われなかった。翌シーズン、手直しを加えた上で数回上演されたものの、それを限りにペテルブルクのレパートリーには残らなかったという点から判断して、この作品はプティパの創作としては失敗作に分類されることになる。

¹²⁰⁹ Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed 24 April, 2022, <https://prozhito.org/note/448185>, <https://prozhito.org/note/448199> なお、《魔法の鏡》初演時の楽曲創作に関しては、台本の筋を幕や場に割り付けて舞踊場面に構成したものに作曲する必要があるため、何らかの形でプティパからの作曲指示または対面での打ち合わせがあったものと思われる。

¹²¹⁰ オペラ座の場合、台本作家、原作、作曲家、振付家の人選は経営陣が行うが、台本の検閲以外のそれぞれの創作に関しての経営陣の関与はなかった。振付創作およびリハーサルに伴う楽曲の修正も、振付家と作曲家、伴奏担当の音楽スタッフ（指揮者と楽器奏者）らによって進められた。高島登美枝「七月王政期バレエにおける台本・音楽・振付の相互作用——《ジゼル》における「踊り」の両義性とその具現——」東京藝術大学修士学位論文、2018年、61～71頁。

見ることができるが、舞台美術同様、メートル・ド・バレエの権限を狭める方向で、バレエ制作のプロセスを見直していこうとする姿勢を読み取ることができる。

テリャコフスキー改革を阻んだもの1：観客層の嗜好の差

テリャコフスキーが行った一連の改革は、作品創作の方向性に直接働きかけたフセヴォロジスキーの音楽改革やフェリゼーションとは異なり、バレエ団の組織改革と人事の変更であった。だがその目的はメートル・ド・バレエとしてのプティパの権限を弱めること、すなわち創作におけるプティパの自由裁量部分を狭めて創作力を削ぐことに置かれていた。またそれと同時に、アブラームツェヴォ派のモダニズム美術やリアリズム演劇の影響を取り入れたモスクワのゴールスキーのバレエ作品のような「新しいバレエ」をペテルブルクの舞台でも生み出すことで、これまでのプティパ作品の価値の低下を図ることであった。テリャコフスキーは、支配人の持つ総合プロデューサーとしての権限を發揮してバレエ作品の舞台美術や音楽に介入し、更にバレエ団や舞踊学校の人事を通じて、舞踊面でもプティパの力を削ごうとした。これはフセヴォロジスキーが、舞踊の専門家としてのプティパを尊重し、振付に関しては全面的にプティパに任せていたのとは正反対の態度である。

しかしペテルブルクでのテリャコフスキーの改革は、モスクワほど円滑には運ばなかった。その原因の一つはペテルブルクとモスクワの劇場文化、ひいては都市文化の相違であった¹²¹¹。モスクワとペテルブルクの文化風土や精神性の違いは既に19世紀前半から際立っており、モスクワが民族主義的であるのに対し、ペテルブルクは欧化主義的であった。モスクワのバレエが首都であるペテルブルクほどには欧化主義の影響を受けなかったのは、観客層に政府の中枢に近い貴族や諸外国の外交官、通商等のため来露中の外国人が少なかったためである¹²¹²。更にロシアの資本主義化の進展は、モスクワを拠点としていた古い貴族層を没落させた。彼らに代わって、1880年代以降モスクワ社交界の中心的存在となったのは鉄道事業や商業で成功した大ブルジョワ層であった。帝室劇場のチケット代もペテル

¹²¹¹ ペテルブルクとモスクワの都市文化の違いに関する本段落の描写は、テリャコフスキーの回想録による。Теляковский, *Воспоминания*, pp. 70-80, p. 152.

¹²¹² 当時モスクワには総督府が置かれ、総督と知事によって行政が行われていた。知事の職務は行政、警察、経済、軍事、司法であったが、1876年には総督には知事の命令を却下する権限が与えられている。知事が任免するモスクワ人の役人は下級官吏であり、高級官僚はペテルブルクから期間限定で赴任してきた。大使館や外資企業の本部はペテルブルクに設置されるので、モスクワ社交界には外国人は少なかった。Теляковский, *Воспоминания*, p. 73.

ブルクより低廉だった¹²¹³ため、ブルジョワ層やラズノチンツィ層が観客に占める割合はペテルブルクより高かった。モスクワの観客は観劇の際にジャケットとスカーフといういで立ちであり、酔って劇場に入場することは古くからの習慣であり、下品と見られることはなかった。

これに対し、ペテルブルクでは男性は燕尾服、女性は華麗なドレスの開いたデコルテにダイヤモンドを飾り、辺りは香水の香りに満ち、ロイヤル・ボックスには常時誰かしら皇族の姿があった。ペテルブルクの観客の多くは高額なチケットをシーズン単位で購入しており、モスクワよりも高位の貴族・官僚・外交官・軍人・富裕層・外国人貿易商らの常連客が相互に挨拶を交わす社交場となっていた。観客に占めるバレトマーヌの割合も高く、大ブルジョワ層のバレトマーヌは終演後にダンサーを招いてディナーを催していた。インテリ層のバレトマーヌは、新聞等の舞踊評の主要執筆者となっていた¹²¹⁴。

商業と貿易の都市であるモスクワではディレタント化した新興ブルジョワ層の力で舞台芸術が活性化していたが、皇帝膝下で西欧に向かって開かれた都市であるペテルブルクでは、帝室そのものが舞台芸術の推進力の源泉となっていた。これを支える観客層はツアーリズム体制の担い手である欧化した保守層であり、無料の学生向け公演日等の特別な機会以外には、一般人や労働者はほとんどいなかった。劇場総局はこうした特質をよく理解した上で運営を行っていた。

このようにペテルブルクには、モスクワとは全く異なる劇場文化が形成されていた。その結果として、テリャコフスキーが志向する、ロシアの大衆的民俗文化の持つ美と活力を掬い上げたモスクワの民間劇場風の「新しいバレエ」に対する反応も、モスクワとは異なっていた。1880～90年代を通してペテルブルク新作の二番煎じの上演に甘んじ続けてきたモスクワでは、観客もバレエ団も、ゴールスキー改訂の《ドン・キホーテ》を「改革的」演出と捉えて喝采を以て迎え入れ、すぐに定着した。一方、ペテルブルクでは観客の反応も薄く、主要マスコミは「退廃的」とであると攻撃を行った¹²¹⁵。「付録資料集掲載・図表 M

¹²¹³ 例えばフセヴォロジスキーが帝室劇場総支配人の座に在った最終シーズンである1898/99シーズンについて、ペテルブルクとモスクワのバレエのチケット料金の平均を『帝室劇場年鑑』掲載の金額から算出すると、ペテルブルクが2754ルーブル、モスクワが1526ルーブルである（バレエのみの公演を対象に1ルーブル未満は四捨五入して計算）。Дирекции Императорских театров, *Ежегодник императорских театров. Сезон 1898/1899гг.*, Санкт-Петербург, 1900, pp. 2-41.

¹²¹⁴ ペテルブルク帝室劇場に関する本段落の描写は、テリャコフスキーの回想録による。Теляковский, *Воспоминания*, pp. 70-80, p. 152.

¹²¹⁵ 帝室劇場の主要観客層を購読者に持つ『ペテルブルク新聞』紙や『ノーヴォエ・ヴレーミャ』紙は、政治的にも芸術的にも保守的傾向であり、ゴールスキー版《ドン・キホーテ》には批判的論調であった。

テリャコフスキー着任からプティパ死去までの帝室劇場演目動向」で、プティパ作品とテリャコフスキー着任以降の非プティパ作品の新作（初演シーズンに太字で表示）の上演回数を比べると、圧倒的にプティパの旧作の上演が多いことが判る。非プティパ作品の新作の中では、ゴールスキー改訂版《ドン・キホーテ》が最も頻繁（1シーズン7回が最多）かつ長期にわたって上演されているが、プティパ作品には同程度の作品が複数ある。テリャコフスキーの思いとは裏腹に、ペテルブルクの観客は、モスクワが喝采した「新しいバレエ」を見せられた後でも、依然としてプティパの作品を好み続けたのである。

テリャコフスキー改革を阻んだもの2：バレエ団員のプティパへの信頼

観客層だけでなく、バレエ団内部の状況もペテルブルクとモスクワでは異なっていた。プレオブラジェンスカヤ、パヴロワ、ゲルト、シリャーエフら有力なダンサーやスタッフたちの多くは、プティパの振付やメートル・ド・バレエとしてのリーダーシップを好んでいた。モスクワよりもバレエ団の水準は高く、レパートリーは豊富であり、これまで何十年もプティパ体制のもとでバレエ団は安定していた。実際、1905年10月には、テリャコフスキー以下劇場運営陣に対し、バレエ団員の待遇改善を要求するストライキが勃発しているが、その要求の筆頭はプティパとシリャーエフの現場復帰であった¹²¹⁶。これにはヨシフ・クシェシンスキー Иосиф Феликсович Кшесинский（1868～1942）¹²¹⁷、レガート兄弟

一方、ブルジョワ層を讀者に持つリベラル系のマスコミは、テリャコフスキーのモダニズム改革を歓迎する反応を示したので、テリャコフスキーはこうしたリベラル層を帝室劇場の新たな観客として取り込むため、シーズン契約の座席数を減らし、公演ごとの単独販売枠の増加を図ったとスロニムスキーは指摘している。シーズン契約席は高価で、貴族や大ブルジョワ層が販売ターゲットであったことから、スロニムスキーの言及する「ブルジョワ層」は中小ブルジョワ層を指していると考えてよい。Slonimsky, “Marius Petipa,” in *Dance Index* 6/5,6 (May-June, 1947): 126.

¹²¹⁶ 1905年の第一次ロシア革命（1月の「血の日曜日事件」を発端として、6月の「戦艦ポチョムキン」の反乱）から10月の全国的なストライキへと至る一連の立憲政体を求める運動）におけるペテルブルク帝室劇場バレエ団のストライキ。バレエ団側からはプティパ（1904/05シーズン以降新作創作企画からは除外されていた）とシリャーエフ（1905年にプティパとテリャコフスキーの板挟みになり第二メートル・ド・バレエを退職）の復帰、バレエ団の運営の自治、賃上げの要求が、10月28日／露暦15日に劇場上層部に対し提出されている。翌29日／露暦16日は日曜日で、マチネではバレエ場面のあるオペラ《スベードの女王 *Пиковая дама*》（1890）が、ソワレではパヴロワ主演の《グラツィエツラ》と《ジゼル》の上演が予定されていたが、バレエ団員は舞台に登場しなかった。Теляковский, *Воспоминания*, pp.236-264. Ретипа, “The Diaries of Marius Petipa,” in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 72-73.

¹²¹⁷ マチルダ・クシェシンスカヤの兄。バレエ団で踊る傍ら、舞踊学校で指導にも携わっていたが、ストライキのリーダー格となったため、12月7日／露暦11月24日、クルペンスキーにより解雇されている。その後西欧諸国で踊っていたが、1914年帝室劇場に復帰、1928年まで在籍している。復帰にはマチルダの助力があった。Теляковский, *Воспоминания*, p. 242, p. 462. Кшесинская, 前掲書, 119頁。

Николай Густавович Легат (1869～1937) Сергей Густавович Легат (1875～1905)¹²¹⁸、カルサーヴィナ、フォーキン Михаил Михайлович Фокин (1880～1942)、パヴロワら若手プリンパル・ダンサーらを含む 163 名のバレエ団員が名を連ねており、メートル・ド・バレエとしてのプティパと彼の作品への信頼が、孫世代にあたるトップ・ダンサーたちにも持続していたことが読み取れる。

3-3-4. プティパの晩年の活動と帝室劇場バレエ

ペテルブルク帝室劇場の抱える難題

1900 年代前半の帝室劇場には、テリャコフスキーとプティパの対立以上に本質的であり、テリャコフスキー側にとってもプティパ側にとっても難題である問題点が 2 つ存在していた。一つは皇太子時代のニコライ 2 世との恋愛関係に基づき皇帝の助力を頻繁に要請する、レニャーニに次ぐ二代目のプリマ・バレリーナ・アッソルータ、マチルダ・クシェシンスカヤの存在であり、もう一つは齢 80 歳を超えたプティパの後継者問題であった。

クシェシンスカヤの要請による劇場運営への皇帝による超法規的介入¹²¹⁹は、組織秩序に

¹²¹⁸ レガート兄弟は、スウェーデン系のダンサー・振付家グスタフ・レガートの息子で、兄ニコライは 1888 年に、弟セルゲイは 1894 年にペテルブルクの帝室舞踊学校を卒業している。二人はゲルトとチェケッティの弟子で、男性ダンサーの華麗な技巧を織り込んだ振付を踊りこなす若手の代表的存在として、1894 年頃に第一舞踊手に昇格している。ニコライは 1901 年からヨハンソンのアシスタントとして帝室舞踊学校での指導にも携わり、ヨハンソン没 (1903 年) 後は担当クラスを引き継いでいる。1903 年、セルゲイは兄の反対を押し切って、年齢差 18 歳のプティパの長女マリアと民事婚を行っている。1905 年のストライキ後、セルゲイはバレエ団員への連帯と劇場総局の意向との板挟みになり、30 歳の若さで自殺している。ニコライは 1909 年にメートル・ド・バレエに任じられプティパ作品の継承に努めたが、1914 年に総局との対立により解雇され、バレエ・リュスに加わる。その後、第一次世界大戦の影響を避けいったんロシアに帰国したが、革命の混乱の中で仕事を見つけることができず、1922 年にロシアを去り、最終的に 1926 年に英国に居を定めている。折しも英国バレエ界では、民間劇場中心に発展してきた 19 世紀の状態から脱して、アカデミックなハイ・カルチャーとしてのバレエを打ち立てるべく、国ではなく舞踊家主導でバレエ団や舞踊学校が設立され始めた時期であった。ニコライは 1926 年にケント州に舞踊学校を設立し、英国バレエ界に大きな貢献を果たす。なお、レガート兄弟はカリカチュア (戯画) の名手であり、1890～1900 年代の帝室劇場関係者の特徴を捉えたイラストを多数残している。

¹²¹⁹ クシェシンスカヤは舞踊技量も高く、演技力も豊かで、舞台に登場した瞬間に観客を惹きつける華を備えたダンサーであった。彼女の回想録を読む限り、皇帝への介入要請は、劇場総局から不利な扱いを受けた場合や芸術的信念を貫くための最終手段として用いられているが、総局や他の団員からは特権を利用した秩序を乱す行為と見られていた。またクシェシンスカヤは、主役級ダンサーの負う重い責任を理由として、彼女の許可なく他のダンサーが彼女のレパートリーを踊ることを認めなかった。そのため、客演のイタリア人舞姫の踊る演目案をめぐって、総局としばしば対立している。テリャコフスキーは回想録で、バレエ部門の真の総支配人は M. クシェシンスカヤだという趣旨の一節を皮肉を交えつつ記している。ク

混乱が生じさせたが、宮内大臣フレデリクス男爵は、劇場運営は皇帝の欲するところに従ってなされるべきであるという考えを有していた。テリャコフスキーは、日記では迷いを見せつつも¹²²⁰、結局、クシェシンスカヤの特別な立場は劇場の所有者たる皇帝に依拠するものであるから、皇帝が希望する限り、また彼女が自分に許されている権限の範囲を逸脱しない限り、彼女を特別な立場に留め置こうという決断をしている¹²²¹。そして前任のヴォルコンスキーの轍を踏まないよう、クシェシンスカヤの意向には慎重な対応を見せている。

プティパの後継者問題は、更に深刻であった。テリャコフスキーとプティパが正面から対立していた1901～04年、プティパの年齢は、83～86歳であった。テリャコフスキーはプティパを物忘れの激しい老人と断じている¹²²²が、舞踊譜に頼らず旧作の改訂を精力的にこなしている点や、エルミタージュ劇場での創作ぶり（「3-3-1. エルミタージュ劇場のための作品群」参照）、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》に関するフォーキンの証言¹²²³、自伝の文章などから判断して、プティパの頭脳は明晰であり、振付家として十分に一線で活躍できる状態であった見られる。とはいうものの、彼の年齢を考えると、次代のメートル・ド・バレエの育成は急務であった。

テリャコフスキーはゲルトやレガート兄弟、シリャーエフらに振付創作の機会を与え、更にクルペンスキーを西欧に派遣してコッピニーニ Achille Coppini (1846～1912)¹²²⁴やベル

シェシンスカヤ、前掲書、54～55頁、63～64頁、67～69頁、81頁、93～95頁。Теляковский, *Воспоминания*, p.153.

¹²²⁰ 1901年5月21日／露暦8日のテリャコフスキーの日記。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, *Дневники Директора Императорских театров*,” accessed 25 April, 2022, <https://prozhito.org/note/387859>

¹²²¹ テリャコフスキーがヴォルコンスキー公爵の後任となることが内示された段階で、テリャコフスキーの厳格な性格を恐れたクシェシンスカヤは、後見人であるセルゲイ・ミハイロヴィチ大公 Великий князь Сергей Михайлович Романов (1869～1918、ニコライ1世の孫。ニコライ2世と親しく、クシェシンスカヤの後見を皇帝から頼まれていた)と友人のディアギレフを介して、自分に対する処遇についてテリャコフスキーに尋ね、この返答を引き出している。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, *Дневники Директора Императорских театров*,” accessed 25 April, 2022, <https://prozhito.org/note/338574>

¹²²² Теляковский, *Воспоминания*, p. 154.

¹²²³ 《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》にキャストイングされていたフォーキンは「プティパの振付は、彼の他の作品同様、エレガントで豊潤であった。プティパの敵たちは彼の才能が衰えているというが、そんなことは全くないと私は請け合うことができる。それはまったく正反対である。大いに高齢であるにもかかわらず、プティパは、活動の最後の日に至るまで、膨大な経験に裏打ちされた芸術的力に満たされていた」(拙訳)と述べている。Michel Fokine, *Fokine: memoirs of a ballet master*, translated by Vitale Fokine, edited by Anatole Chujoy (Boston: Little, Brown, 1961), p. 78.

¹²²⁴ コッピニーニ族は18世紀後半以降イタリア各地の劇場で活躍した舞踊家の家系である。アキレ・コッピニーニは1887年から1901年までスカラ座のメートル・ド・バレエを務め、《エクセルシオール》等のマンゾッティの作品やサン＝レオンの《泉》の改訂上演を手掛けているが、彼自身の創作は乏しい。マリイ

ジェ Augustin Berger (1861~1945)¹²²⁵を招聘しているが、はかばかしい成果は上がらなかった。

《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の上演中止

プティパに失意を味わわせた《魔法の鏡》上演（「3-3-3. テリャコフスキーの改革」参照）から約ひと月後の 1903 年 3 月、フセヴォロジスキーから 1904 年 1 月のエルミタージュ劇場公演のための新作の企画を打診され、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の創作を開始する。衣装デザインと台本はフセヴォロジスキーが担当した。台本は、女性ダンサーを薔薇のつぼみ、ひな菊、釣り鐘草、キンレンカ、マリーゴールド、あざみ、百合などの花の役に、男性ダンサーを蝶役に配したシンプルで寓意的な筋立てであった。音楽はドリゴが、舞台装置は舞台美術部門のマネージャーであるクソフ男爵 Барон Владимир Алексеевич Кусов (1851~1917) が担当した。小品ではあったが、芸術的嗜好の合う昔馴染みの顔ぶれで制作されるこの作品に、プティパは意欲的に取り組み始めた。85 歳という年齢から、これが自分の最後の作品になる可能性も意識していたであろう。

プティパはフセヴォロジスキーやドリゴと 2~3 週間に一度程度の打ち合わせを繰り返し、4 月にはドリゴに細かな作曲指示書を渡し、配役表をフセヴォロジスキーに提出している。5 月にはフセヴォロジスキーがテリャコフスキーを訪問して、上演の承認を取り付けている¹²²⁶。

ンスキー劇場とは 1902/03 シーズンにメートル・ド・バレエとして契約を結び、1902 年 11 月に《コッペリア》、12 月に《泉》を上演している。彼は当時まだ若手のカルサーヴィナの才能に目を留め、《泉》でソリストに抜擢している。プティパ、前掲書、226 頁。Tamara Karsavina, *Theatre Street* (New York: E. P. Dutton, 1950), pp. 128-131. *Treccani*, s. v. “Coppini,” by Dario Ascarelli, accessed April 8, 2022, https://www.treccani.it/enciclopedia/coppini_%28Dizionario-Biografico%29/

¹²²⁵ チェコのダンサー、振付家。チェコでデビューした後、西欧各地の劇場で踊り、1884 年からプラハ歌劇場 Národní divadlo の振付家となる。1888 年、チャイコフスキーのプラハへの演奏旅行で《白鳥の湖》が演奏された際の振付を担当している。マリインスキー劇場での振付に関しては、おそらくは試用期間であるところの 3 週間の契約で、《シルヴィア》のリハーサルを行っている。プティパの日記によると、1905 年 10 月 2 日／露暦 9 月 19 日にプレオブラジェンスカに伴われてプティパ宅に着任の挨拶に訪れたこと、同年 10 月 20 日／露暦 7 日の記事に彼がペテルブルクを去ったことが記されている。Petipa, “The Diaries of Marius Petipa,” in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 71-72. プティパ、前掲書、108 頁、226 頁。Meisner, *op. cit.*, pp. 281-282.

¹²²⁶ テリャコフスキーは《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の上演を了承したものの、この日（1903 年 5 月 27 日／露暦 14 日）の日記に、フセヴォロジスキーがいまだに総支配人気取りで公演の企画を行い、プティパやドリゴとかたたらって水面下で事を進めていたことに激しい不快感を示す文章を記載している。1 時

一方、《魔法の鏡》の舞台美術を通じてプティパの持つメートル・ド・バレエとしての権限に制約を加えることに成功したテリャコフスキーは、更にプティパの権限を狭めていこうとする。1903年10月、彼は作品の配役をバレエ委員会の協議対象とするという方針を打ち出す（「3-3-3. テリャコフスキーの改革」参照）。しかし《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の配役に関しては、プティパが4月に人選したものをフセヴォロジスキーがそれを全面的に認める形で11月初頭（露暦10月末）に発表する形となった¹²²⁷。プリマ・バレリーナ・アッソルータであるマチルダ・クシェシンスカヤは起用されず、主役の「薔薇のつぼみ」役は、彼女のライヴァルであるプレオブラジェンスカヤが踊ることになった¹²²⁸。他にもパヴロワ、トレフィロワ、フォーキン、ゲルト、更に舞踊学校在学中のニジンスキーも起用されていた。

プティパとフセヴォロジスキーの間で決められた配役を、テリャコフスキーは事後報告を受ける形で知らされる。テリャコフスキーに配役を知らせた翌日には、バレエ団に配役が発表され、翌々日には出演者の顔合わせが行われている。この周到ぶりから見て、フセヴォロジスキーとプティパは、テリャコフスキーが何らかの横やりを入れる可能性を想定していたことがうかがえる。ダンサーの参加するリハーサルをすぐに始めて既成事実を積み重ねることで、テリャコフスキーが配役変更を容易には行えない状況を創出しようとする意志が読み取れる。

配役を見たテリャコフスキーはすぐにマチルダ・クシェシンスカヤが排除されていることに気付く。テリャコフスキーは、クシェシンスカヤがプリマ・バレリーナ・アッソルータであること、エルミタージュ劇場公演への出演がダンサーにとって名誉であることを指

間ほどの対談の中で、フセヴォロジスキーは《魔法の鏡》の不評に言及して、自分が再び総支配人の座に呼び戻されるのではないかと心配したという皮肉を言い放ち、テリャコフスキーを苛立たせている。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed 25 April, 2022, <https://prozhito.org/note/339130>

¹²²⁷ 1903年11月6日／露暦10月24日のプティパの日記には、ドリゴの楽曲を聴くためにフセヴォロジスキーがプティパ宅を訪れたこと、このときプティパが選んだ配役表をフセヴォロジスキーに見せたことが記されている。Petipa, “The Diaries of Marius Petipa,” in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 23. なお、この英訳の露暦1903年9月29日から12月5日分までは、西欧歴の日付表記に誤りがある。

¹²²⁸ プティパとフセヴォロジスキーがクシェシンスカヤを起用しなかった理由はさだかではないが、クシェシンスカヤよりプレオブラジェンスカヤの方が高い人気であったこと、《魔法の鏡》初演前後以来プティパと彼女の関係が悪化しておりフセヴォロジスキーもクシェシンスカヤを嫌っていたこと、クシェシンスカヤが主役を務める改訂版《魔法の鏡》とクシェシンスカヤの引退公演も同じ時期に予定されリハーサル期間が重なっていたことなどが関係していたものと推測される。《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の公演予定日は1904年2月5日／露暦1月23日であったが、これに対し改訂版《魔法の鏡》の初日は1904年1月10日／露暦12月28日、クシェシンスカヤ引退公演は1904年2月17日／露暦4日であった。

摘して、フセヴォロジスキーに配役の再考を求めるが、フセヴォロジスキーは拒否する¹²²⁹。

流れがかわるきっかけは 1903 年 12 月 29 日／露暦 16 日、皇帝がエルミタージュ公演のプログラムを承認したという通知をテリャコフスキーが受け取ったことであった。皇帝が承認した内容は現状の配役、すなわちクシェシンスカヤが起用されていない配役であることに気付いたテリャコフスキーは、宮内大臣フレデリクス男爵に、エルミタージュ公演の配役をめぐる彼の懸念を話し、皇帝に上奏するよう大臣を説得する。

1904 年明け、公演まで約 2 週間となった、1 月 20 日／露暦 7 日、テリャコフスキーは宮内大臣から、皇帝が今回のエルミタージュ公演からバレエ作品そのものを外す決意をしたという情報を入手する。翌日、皇帝がバレエを除外したプログラムに承認のサインをし、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》に関してはマリインスキー劇場で公演するか、予備プログラムとすることが正式に決定された¹²³⁰。プティパは 1 月 22 日／露暦 9 日にこれを知り「私の仕事は徒労に終わった。明日、私はリハーサルをしないだろう。新たな、悪い日かもう一日だ」と日記に書き記し落胆している¹²³¹。フセヴォロジスキーはショックで寝込んでしまい、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》をマリインスキー劇場で上演してはどうかというテリャコフスキーからの提案に返信すらできなかった¹²³²。

当初失意のどん底にいたプティパは、上演の有無にかかわらず自分はこの作品を創ったのだという捉え方へと、次第に気持ちを切り替えていく。しかしこの上演中止決定以降、マリインスキー劇場公演のためのリハーサルの連絡も彼のもとに届かなくなり、実質的な引退状態が既成事実として積み上げられていく。日記には右腕の痛みや皮膚のかかゆみ・痛みなど健康状態の悪さを訴える記述が増加し、気持ちの張りを失ったことが身体上のダメージとなって現れた状態であったことを読み取ることができる¹²³³。

¹²²⁹ 1903 年 11 月 13 日／露暦 10 月 31 日のテリャコフスキーの日記。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed April 30, 2022, <https://prozhito.org/note/448240>

¹²³⁰ 1904 年 1 月 21 日／露暦 8 日のテリャコフスキーの日記。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed April 30, <https://prozhito.org/note/448309>

¹²³¹ 1904 年 1 月 22 日／露暦 9 日のプティパの日記。Petipa, “The Diaries of Marius Petipa,” in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 29-30.

¹²³² 1904 年 1 月 25 日／露暦 12 日のテリャコフスキーの日記。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed April 30, <https://prozhito.org/note/448313>

¹²³³ プティパは 1904 年 2 月 1 日／露暦 1 月 19 日には「私の美的芸術的キャリアは終わった。57 年間（帝室劇場に）仕え、私にはまだ働く力がある。しかし 3 月 11 日には、私は 86 歳になるのだ」と記しており、まだ働ける状態でプティパ本人も働く気持ちがあるにもかかわらず、リハーサルから遠ざけられ、新作創

プティパの復帰を願う声

1904年初頭の《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の上演中止以降、プティパは新作創作を行っていない。また、総局側もこれを機にプティパにリハーサルのスケジュールの連絡を行わなくなり、彼がリハーサルに立ち会いにくい状態を創り出している。プティパの側も、敢えてリハーサルに顔を出そうとはしなかった。したがってバレエ団全体との関わりという点では、1903/04シーズン末をプティパの実質的な引退時期と見ることができる。

しかし続く1904/05シーズン中のプティパは、彼の作品をマリインスキー劇場公演で踊るダンサーらから請われた場合にはリハーサルを実施しており、時に振付に変更を加えることも行っている¹²³⁴。これは総局からの仕事としてではなく、ダンサーから乞われて行われる個人レッスンの形で行われていたが、そこで加えられた振付変更はメートル・ド・バレエによる正式なものとの認識で受け止められていたようである。1905年1月22日／露暦9日のプレオブラジェンスカヤのベネフィスでは、前年中止となったエルミタージュ公演で《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》と2本立て上演が予定されていた《旅のバレリーナ》が取り上げられ、プティパは4回のカーテンコールを受けている¹²³⁵。

作の予定も空白であること記している。更に2月5日／露暦1月23日——本来ならば《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の世界初演となるはずだった日の日記に「(エルミタージュ公演に) バレエを欠くのはこれが初めてだ。しかし私はこの作品を創作したのだ」と記している。健康状態に関しては、中止直後の1月24日／露暦11日から1月31日／露暦18日までは右腕の痛みを訴えており、その軽減と入れ違うように今度は皮膚のかゆみに襲われ、2月15・16日頃／露暦2・3日からは軽減してきたとの記述がある。Petipa, “The Diaries of Marius Petipa,” in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 29-45.

¹²³⁴ 例えば1904年11月6, 7日／露暦10月24, 25日にはプレオブラジェンスカヤに《せむしの小馬》のリハーサルと彼女のための新ヴァリエーション振付を行い、11月14日／露暦1日にはバヴロワに《ジゼル》狂乱の場の指導を行っている。ダンサーらは伴奏者を伴ってプティパ宅を訪問し、指導を受けている。つまりこれらは劇場側がスケジューリングした作品上演のためのリハーサルではなく、私的なコーチングであるのだが、この場でプティパが新たに創作したヴァリエーションを公演に挿入することは行われていたという点からは、団のメートル・ド・バレエとしての行為とも見ることができる。1904年9月13日／露暦8月31日や9月16日／露暦8月3日、9月23日／露暦10日の日記の記述は、プティパ作品上演に伴うリハーサルのスケジュールがプティパ本人に知らされていたことを示しているが、総局は高齢のプティパに送迎を用意しないことで、「プティパがリハーサルの予定を知っていながら欠席した」という事実を積み重ねて引退を実質化しようとしていた。こうした劇場上層部に対し、バレエ団員の多くはプティパを慕っていたため、1904年12月2日／露暦11月19日にはバレエ団員らがプティパをリハーサルに呼ぶという行動を取っている。このように、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の上演中止以降のプティパの立場は、極めて曖昧な状態であった。

¹²³⁵ この日は第一次ロシア革命の発端となった血の日曜日事件（1905年1月22日／露暦9日）の当日である。プティパは公演の成功を日記に記した後「ここ（劇場）では人々が踊り、街路では人々が死んでいる」とも書き残している。Petipa, “The Diaries of Marius Petipa,” in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 63.

こうした動きと並行して、若手男性第一舞踊手のキャクシュト Георгий Георгиевич Кякшт (1873～1936) が中心となり、プティパの現場復帰を求める署名が行われた。キャクシュトは総局にプティパのリハーサル復帰を上申、総局はこれに対し、プティパのリハーサル参加は彼の自由意思に任せていると回答したが、同時に署名活動に強引な点があったことを理由に警察を介入させている¹²³⁶。

プティパを慕うダンサーらの動きに呼応するかのようになり、プティパとテリャコフスキーの対立も、《魔法の鏡》や《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》のときのようなバレエ団全体を巻き込む規模ではないにせよ、時折の小競り合いの形¹²³⁷で持続していた。更にプティパと親しいダンサーをプティパの代わりにプティパ作品のリハーサルに起用し、そこでプティパの振付そのものに手を入れさせるということも行われた。ゲルトのもとでリハーサルが進められた 1905 年 3 月 5 日／露暦 2 月 20 日の《青いダリヤ》の公演のリハーサルを 2 日前に観たプティパは、自分のものではない振付が多数挿入されていたことに抗議して、ポスターやプログラムから自分の名を消すよう劇場総局に要請したが、2 日後の公演時にはポスターやプログラムから早々と彼の名が消されていた。この作品がプティパのものであることは良く知られていたため、この出来事は驚きと困惑をもってマスコミにも報じられている¹²³⁸。また 1904 年 12 月にテリャコフスキーは、プティパが振り付けたオペラ《ルスランとリュドミラ *Руслан и Людмила*》のカフカスの民族舞踊〈レズギンカ〉を、シリャーエフに命じて再振付させている¹²³⁹。テリャコフスキーは更に《タリスマン》の改訂もシリャーエフに命じたため、プティパとテリャコフスキーの板挟みに悩んだシリャーエフは、シーズン末の 1905 年 3 月 14 日／露暦 1 日に第二メートル・ド・バレエを退職してしまう。

1905/06 シーズンに入ると、プティパはリハーサルを行わなくなり、日記には身体の痛み

¹²³⁶ Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed April 30, <https://prozhitto.org/note/448313>

¹²³⁷ プティパへに対してリハーサルのスケジュールの通達を直前まで行わない等の行為。例えば 1905 年 3 月 2 日／露暦 2 月 17 日のプティパの日記など。Petipa, “The Diaries of Marius Petipa,” in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 66.

¹²³⁸ Petipa, “The Diaries of Marius Petipa,” in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 66. 1905 年 2 月 27 日付『ペテルブルク劇場日報 *Петербургский дневник театра*』紙の記事は、プティパの名がポスターにないことをいぶかしんでいる。Ирина Анагольевна Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 4 том. 1901 – 1950* (Санкт-Петербург: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015), p. 69.

¹²³⁹ シリャーエフはプティパの振付を尊重していったんは固辞したものの、テリャコフスキーの押し切られて再振付を行った。しかし観客の評判は芳しくなく、テリャコフスキーはシリャーエフへの助言をプティパに依頼し、プティパを立腹させている。プティパ、前掲書、94～96 頁。

を訴える記述が増加していく¹²⁴⁰。1903年に終身メートル・ド・バレエに任じられたプティパの名は、1910年に没するまで『皇室劇場年鑑』のバレエ団員の項目の筆頭に掲げられ続けてはいたが、このシーズン以降は名目だけのものとなっていく。しかし第二メートル・ド・バレエのシリャエフは前シーズンで退職していたため、1905/06シーズン明けの段階で、リハーサルの指揮を執ることのできるメートル・ド・バレエは不在となっていた。開幕の《ラ・バヤデール》のリハーサルは、舞踊譜に基づき行われたが、『ペテルブルク新聞』には、メートル・ド・バレエ不在でのシーズン開幕は前代未聞であるとの記事が掲載された¹²⁴¹。プティパ自身もその数日後『ノーヴァヤ・ブレーミャ』紙のインタビューに答えて、自分が引退状態にあるのは高齢による衰えのためではなく、メートル・ド・バレエとしての職分と作品の制作そのものにまで気まぐれに介入する劇場総局によって、これまで保たれてきた職務の独立性が脅かされたためであるとの主張を述べている。この記事は、テリャコフスキーと不仲だったディアグレフからのプティパ擁護の意見や、逆にテリャコフスキーの若手振付家登用の姿勢を評価する意見など、舞踊ジャーナリズム上にさまざまな反響を引き起こした¹²⁴²。

そうした状況の中、ロシア社会にみなぎる第一次ロシア革命の機運の中で、1905年10月、バレエ団でも団員によるストライキが発生する。「3-3-3. テリャコフスキー改革」で言及したように、団員と劇場上層部との交渉では、プティパのバレエ団活動への復帰が要求の筆頭に掲げられた。これが賃上げよりも先立つ要求となっていることから、団員の中には、プティパが現場を去って以降舞踊譜をもとに進行するリハーサルへの不満や、総支配人の立場で物事を上から押し付けようとするテリャコフスキーへの反感が存在したことがうかがわれる。ストライキで主導的な役割を果たしたのは、若手トップ・ダンサーのフォーキンやパヴロワであった。テリャコフスキーはしばしばプティパを老人扱いし、プティパの芸術性に対しても時代に合わない旧弊なものだと見做しているが、テリャコフスキーよりも若い世代のダンサーたちは、プティパがまだ現場に立てる力があると見ており、プティパの芸術への尊敬の念を抱いていたということである。

しかしストライキの結果 1905年11月に新たに発足したバレエ委員会は、この年ロシア全土に広がった民主的で自由主義的な空気に呼応した体質を帯びた組織となった。新委員

¹²⁴⁰ 例えば 1905年10月20日／露暦13日にはリウマチの足の痛みに関する記述が、11月25日／露暦12日には耳が遠くなったとき記述がみられる。Petipa, "The Diaries of Marius Petipa," in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 72-74.

¹²⁴¹ Petipa, "The Diaries of Marius Petipa," in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 70.

¹²⁴² Meisner, *op. cit.*, p.283.

会は、これまでのバレエ委員会の持っていた公演予算や団員のギャランティ、配役の決定の権能に加えて、芸術面の監督をも担うこととなった。これは、バレエ団運営の民主化のための決定であったが、メートル・ド・バレエの権限と劇場上層部の権限の双方を制約するものであるとして、プティパからもテリャコフスキーからも大きな反感を向けられる結果となった¹²⁴³。プティパは委員会への出席要請を断っている。

プティパの全面的な引退と死

プティパの日記の執筆は1906年1月13日／露暦1905年12月31日までで止まり、1907年3月から再開され、同年7月27日／露暦14日で終わっている。日記の空白期間である1906年のプティパは、春に『自伝』のロシア語訳を出版し、その内容でテリャコフスキーを激怒させている¹²⁴⁴。

自伝出版と同じ頃（1906年上半期）、これまで若手ダンサーとして順調にキャリアを伸ばしてきていた愛娘ヴェラ Вера Мариусовна Петипа（1885～1961）が結核に罹患する¹²⁴⁵。

¹²⁴³ 1905年12月28日／露暦15日のプティパの日記、および同年12月30日／露暦17日のテリャコフスキーの日記。Petipa, “The Diaries of Marius Petipa,” in *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring): 75-76. Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed April 24, 2022, <https://prozhito.org/note/448848>

¹²⁴⁴ 1906年4月1～3日／露暦3月19～21日、4月14日／露暦1日、4月21日／露暦8日のテリャコフスキーの日記。怒りのあまり裁判も辞さない勢いのテリャコフスキーに対し、宮内大臣はプティパの年齢を考慮し深刻に考えないよう助言している。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed April 24, 2022, <https://prozhito.org/note/448940>, <https://prozhito.org/note/448941>, <https://prozhito.org/note/448942>, <https://prozhito.org/note/448953>, <https://prozhito.org/note/448960>

¹²⁴⁵ ヴェラはプティパと二度目の妻サヴィツカヤの間に生まれた末娘である。帝室劇場バレエ団でソリストを務め、《眠れる森の美女》第3幕の白猫役や、《フローラのめざめ》の女神へべ役などを踊っている。プティパの日記によると、プティパ夫妻とヴェラは毎年クリミア方面に避暑に出かけていた。ヴェラの回想録によると、彼女は1905/06シーズン末頃から体調を崩しており、例年のように避暑のためヤルタに到着した日にコサックのメーデーのデモに遭遇して驚愕、その夜ホテルで吐血し、結核と診断されている。ここから1906年のプティパー一家のヤルタ到着は露暦5月1日であることが推測される。ヤルタ滞在中、ヴェラは一時重篤な状態に陥っている。同年10月31日（露暦18日）のテリャコフスキーの日記には、この頃、最初にナデージダ、次にマリア、最後にヴェラから連続して1年間の休団願いが提出されていることから、1906/07シーズン開始時期には、プティパー一家はペテルブルクに戻っていたことがわかる。この時テリャコフスキーは、ヴェラが既に4月から半年間公演を休んでいることから病気を疑い、医師の診察を受けるため劇場の医療部門に来るよう命じている。これに対しヴェラは医師がプティパ宅に來訪してくれることを希望する旨を返信する。往診した医師に対し、これをテリャコフスキーの嫌がらせだと解釈したヴェラの母、すなわちプティパ夫人は激しい感情をむき出しにした態度で応じている。結局ヴェラの健康は完全には回復せず、1シーズン休団の後で劇場に辞任の手紙を書いている。プティパ、前掲書、151頁。Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, Дневники Директора Императорских театров,” accessed May 15, 2022, <https://prozhito.org/note/457729>

バレエ団に退団願を提出したヴェラに対し、帝室劇場総局は、演劇の訓練を受けた後アレクサンドリンスキー劇場の演劇部門に移籍することを勧めた。しかし、再び娘を失うことを怖れたプティパ夫妻の猛反対に遭いヴェラはこの提案を断念、父と彼女の療養を兼ねて転居したクリミアの地で兄ヴィクトールが所属していた劇団に入り、1907年以降、女優として活動を開始する。

1907年はプティパの奉職60周年にあたったが、帝室劇場での記念公演の開催はなかった。プティパはこの年の誕生日近くに『ペテルブルク新聞』のインタビューに応え、その10日後の3月30日／露暦17日に妻、ヴェラと共に夕刻にクリミアのヤルタに向けて出発した。このインタビューは5月15日／露暦2日に同紙に掲載された¹²⁴⁶。また旧友の舞踊評論家プレシチェーエフは『M. I. ペティパ。(1847-1907) : 彼の奉職60周年の機会に M. II. Петипа. (1847—1907): К 60-летию его службы на сцене имп. Театров』と題したプティパの写真とサイン入りの10頁の小冊子を刊行している¹²⁴⁷。6月11日／露暦5月29日には有志によってプティパの奉職60周年祝賀のパーティーが開催されているが、プティパの出席はなかった。『ペテルブルク新聞』の記事には秋にプティパがペテルブルクに戻る予定であると書かれているが、一家は5月23日／露暦10日にヤルタから海岸沿いに約8km東にあるグルズフに居を移し、以後ペテルブルクには戻らなかった。プティパの息子ヴィクトール Виктор Мариусович Петипа (1879~1938) は以前からウクライナで俳優として活躍しており、帝室劇場バレエ団を退団したヴェラは兄の劇団に参加し、ヤルタなどで女優として舞台に立つことになる。健康状態の良いとき、プティパは二人の出演する舞台を観にヤルタに足を運んでいる。

1910年7月14日／露暦1日、プティパはグルズフの地で亡くなる。92歳と3か月余りであった。彼の葬儀の様子は、雑誌『劇場と芸術 Театр и искусство』で詳しく報じられている¹²⁴⁸。遺体はペテルブルクに運ばれ、葬儀が行われた。プティパの子供たちの他、帝室劇場バレエ団、同劇団、ゲルト、クシェシンスカヤから花輪が贈られ、ヴァゼム、ガラスノ

¹²⁴⁶ このインタビュー記事は、邦訳版『プティパ自伝』に掲載されている。プティパ、前掲書、124~127頁。なお、この記事の『ペテルブルク新聞』に掲載時にテリャコフスキーは西欧に出張中であったため、彼の日記内での言及はない。有志によるパーティーについても特に触れられていない。

¹²⁴⁷ この小冊子は、プティパの帝室劇場奉職60周年であるにもかかわらず、彼が総局から黙殺されている現状と、彼のこれまでの業績、その芸術性の分析をまとめ、プティパ芸術の価値をもう一度思い出すよう読者に呼びかける内容となっている。プティパ日記の英訳を行った舞踊学研究者 Garafola によると、この小冊子は1907年5月に刊行されて、翌月、プティパにも送付されている。Александр Алексеевич Плещеев, M. II. Петипа. (1847—1907): К 60-летию его службы на сцене имп., Санкт-Петербург: А. С. Суворина, 1907.

¹²⁴⁸ Театр и искусство, 1910, No.28, pp.529-536.

フ、ドリゴ、アイストフ、プレシチエーフらが参列した。『劇場と芸術』誌は、劇場総局がプティパの死を完全に黙殺したことに大きな驚きと批判を表明している¹²⁴⁹。

引退後・死後も上演の続くプティパ作品群

フセヴォロジスキーの異動以降のプティパは、テリャコフスキーからの圧力という帝室劇場組織内の空気の激変に揉まれながらも首席メートル・ド・バレエの座に留まり続け、1903年に終身メートル・ド・バレエに任じられている。その後も彼を慕うダンサーたちから乞われるままに、既存作品への小さな付加部分の創作やコーチを1905年前半までは継続している¹²⁵⁰。テリャコフスキー側は、スケジュール通達を遅らせたり、迎いの馬車を送らないなどの妨害によりプティパを現場から遠ざけようとしているが、プティパの自宅に伴奏者を伴って訪れてまで彼の指導を求める主役級のダンサーが何名もおり、彼もそれに体力の許す限り応えようとしている状況が現実存在している以上、劇場総局が実務の運用によってプティパを完全引退に追い込むことは不可能であった。プレシチエーフは、プティパ奉職60周年記念小冊子の中で、総局の黙殺にも関わらずプティパが依然陽気で芸術への情熱を燃やし、現場への熱意を保っていると述べている¹²⁵¹。

プティパは1905年の後半以降、バレエ団から遠ざかり始める。プティパ不在のバレエ団を牽引するには、シリャエーフもゲルトもニコライ・レガートもセルゲイエフも力不足であった。テリャコフスキーは彼らにも新作振付創作や輸入作品演出の機会を与えているが、観客動員力のある作品はなかなか出現しなかった。「付録資料集掲載・図表 M テリャコフスキー着任からプティパ死去までの帝室劇場演目動向」には、テリャコフスキー着任からプティパの亡くなった翌年までの10年間の帝室劇場での上演作品を掲げた。フォーキンが創作を開始した1906年以降は彼の作品の上演回数が増えており、彼がプティパの後継者の立場を築きつつあることが読み取れるものの、やはりこの10年を通じて、演目の大半はプティパの独自作品、もしくはプティパが改訂を加えたペローやサン＝レオンの作品が、上演作品数面でも上演回数面でも半数以上を占めている。プティパの芸術性を前時代的だと嫌悪しながらも、テリャコフスキーはプティパ作品を駆逐できなかったのである。

¹²⁴⁹ この時テリャコフスキーは西欧に海外出張中であった。

¹²⁵⁰ プティパは1905年の初頭に、プレオブラジェンスカヤのため《旅のバレリーナ》の改訂を行っている。

¹²⁵¹ Плещеев, М. И. Петина. (1847—1907): К 60-летию его службы на сцен имп, р. 9.

フォーキンに託した未来

懸案だったプティパの後継者問題は、1907年にフォーキンが《アルミードの館 *Le pavillon d'Armide / Павильон Армиды*》で成功を収めるまで待たねばならなかった。モスクワのゴールスキーの場合とは異なり、フォーキンはテリャコフスキーではなく、プティパによって世に出るきっかけを与えられている。フォーキンは1904年のプティパの引退後に、テリャコフスキーに宛ててバレエ改革の提言と創作アイデアを書き送っているが、返事はなかった。一方プティパは《アルレキナーダ》や《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》で彼を男性主役に抜擢することでダンサーとしての活躍の場を与えると共に、1901年には彼を帝室舞踊学校の教師に採用している。フォーキンは学校公演を通じて創作経験を積み、1906年に帝室劇場のダンサーを起用した外部公演で、A. ルビンシテイン作曲のバレエ《葡萄の蔓 *Виноградная лоза*》¹²⁵²の振付によって成功を収めている。この公演を観劇し満足したプティパは、フォーキンに対して引き続き創作を継続するよう促し、将来は偉大な振付家になるだろうと励ましの言葉を贈っている。プティパは、フォーキンが彼の後継者であるとの確信を抱いたのである。

フォーキンによるマリインスキー劇場のための初期の4作品は、ポーランドの作家シェンケヴィチ Henryk Adam Aleksander Pius Sienkiewicz (1846～1916) の『クオ・ヴァディス *Quo Vadis*』(1895～96)¹²⁵³に基づく《エヴニカ *Эвника*》(1907)、《ショピニアーナ (レ・シルフィード) *Шопениана*》(1907)、《アルミードの館》、パヴロワのための小品《瀕死の白鳥 *Умиравший лебедь*》(1908)である¹²⁵⁴。《エヴニカ》はプティパの《巫女》同様、古代ローマを舞台としマイム場面を多く含む史劇¹²⁵⁵、《ショピニアーナ》は筋らしい筋がな

¹²⁵² 25年前にモスクワ帝室劇場バレエ団のために創作され、当時のモスクワのメートル・ド・バレエのハンセンが振付を行っていたが、フセヴォロジスキー改革により日の目を見ることがなかった作品の楽曲である。「3-1-2. フセヴォロジスキーとプティパ：モスクワ改革を例に」参照。

¹²⁵³ 1905年にノーベル文学賞を受賞している。

¹²⁵⁴ 《エヴニカ》と《ショピニアーナ》はマリインスキー劇場で1907年2月23日（露暦10日）にマリインスキー劇場で世界初演されている。《アルミードの館》は1907年12月8日（露暦11月25日）にマリインスキー劇場で、《瀕死の白鳥》は1908年1月4日（露暦1907年12月22日）にサンクト＝ペテルブルク・フィルハーモニア Санкт-Петербургская филармония（ホール名。同名の音楽協会の所在地でもある）で世界初演されている。

¹²⁵⁵ 《エヴニカ》にはトゥ・シューズを用いない作品であり、1904年・05年にペテルブルクを訪れたフリーダンスの舞踊家ダンカン Angela Isadora Duncan (1878～1927)からの影響も見られる。鈴木は《エヴニカ》をフォーキンからダンカンへのオマージュだと評している。鈴木、『踊る世紀』、216～217頁。

いという点ではプティパの《魔法の丸薬》と類似しているが、視覚的にはロマンティック・スタイルの嚆矢《ラ・シルフィード》へのオマージュ作品である。《アルミードの館》は、ゴージェの小説『オムパレー*Omphale*』（1834）から着想を得た「タペストリーに描かれた美女が夜になると生命を得、館の来客の青年と恋をする」という筋を、ギリシヤ神話ではなくタッソの詩の美女に置き換えた物語である。タペストリーの絵が動き出す設定はサン＝レオンの《せむしの小馬》のフレスコ画の場面と同じであり、タペストリーのある館をアンシャン＝レジム時代に設定したことには、《眠れる森の美女》へのオマージュが感じられる。そして《瀕死の白鳥》の振付は、白鳥のしぐさとダンス・クラシックを融合させた《白鳥の湖》の振付を下敷きにしている¹²⁵⁶。つまり、最初期のフォーキン作品は、ロマンティック・スタイルおよびそれを受け継いだプティパ作品との類似点を、数多く備えているのである。

しかし《ショピニアーナ》に見られる群舞の曲線的な配置¹²⁵⁷は、プティパ作品には見られないもので、ここにはアール・ヌーヴォー的な美意識が反映されている。また《ショピニアーナ》や《瀕死の白鳥》では、既存のアカデミックな非バレエ音楽を使用することで、原曲の持つイメージを「本歌取り」的に借用して¹²⁵⁸観客のイマジネーション増幅に役立っている。1907年の作品には、後にバレエ・リュスで大輪の花を咲かせるフォーキン独自のスタイルが既に芽生えていることも見て取れる。

帝室劇場総局は、フォーキンの作品上演に対して1909年に振付家としてのギャランティの支払いを行っている。それまでの作品上演は、かつてプティパが《ファラオの娘》で受

¹²⁵⁶ 《瀕死の白鳥》における白鳥の羽ばたきを模した腕の振付は、《白鳥の湖》のそれよりもいっそう繊細さを増しているが、これにはダンカンの影響があったとパヴロワが証言している。鈴木、『踊る世紀』、222頁。

¹²⁵⁷ 《ショピニアーナ（レ・シルフィード）》では、ロマンティック・スタイルの振付の特徴である丸みのあるドゥミ・スゴンドのアームスのラインを効果的に活かすことによって、群舞に唐草模様を描かせる配置が、作品全編を通じて多用されている。また全員の総踊りである第1曲目〈ノクターン〉の冒頭と最終部分およびフィナーレの〈ワルツ〉の最終部分では、全く同じ配置が3度反復登場するが、ここでも群舞が楕円形に配置され、〈ノクターン〉の最終部分では、男性ソリストと女性ソリスト二人によってハート形も描き出される。

¹²⁵⁸ 《ショピニアーナ》も《瀕死の白鳥》も、幕開きから終幕までの時間経過に沿って筋が次々と展開していくことがなく物語を持たない作品である。したがって作品タイトルと作品本体の関係が、演劇よりも標題音楽や絵画・彫刻の在り方に近づいており、観客はタイトルで表現される単語や短文を手掛かりに、舞台上に展開される舞踊美を鑑賞しつつ、創作意図や主題を推し量ることになる。この際に、バレエ音楽として転用された楽曲の原題や創作エピソード、作曲家の人物像などが、曲想と相まって観客のイマジネーションを掻き立てる役目を果たしている。《ショピニアーナ》の場合は、《ラ・シルフィード》や《ジゼル》、《ラ・ペリ》が生まれた七月王政期のパリで活躍したショパンの作品群からの選曲、《瀕死の白鳥》はサン＝サーンスの《動物の謝肉祭 *Le carnaval des animaux*》（1886）の〈白鳥 *Le cygnet*〉を取り上げることで、楽曲自体の持つ芸術的価値を巧みに作品に織り込むことに成功していると言える。

けたのと同じ待遇、すなわちダンサーとしての契約の枠内のものとして扱われていたのである。この新待遇により、フォーキンは名実ともにバレエ団内でプティパの後継者としての立場を獲得することになった。同じ年、彼はバレエ・リュス第 1 回公演に振付家として参加し、パリで圧倒的な成功をおさめる。プティパが 1906 年春の《葡萄の蔓》公演でフォーキンに抱いた予感は、かくして現実のものとなったのである。

3-3-5. 1900 年代のプティパの振付創作の傾向

エルミタージュ作品群について 1：フランス古典演劇由来の 4 作品について

1900 年代のプティパの創作は、《魔法の鏡》以外全てエルミタージュ劇場のための作品である。その特徴については「3-3-1. エルミタージュ劇場のための作品群」で実施した分析の通りであるが、総括すると、小劇場、限定された観客層、オペラ・演劇との 3 本立て上演という特殊な条件に対するプティパの対応力が表れた作品群であると言える。1900 年のプティパの振付創作について考察するにあたっては、まず、この特殊な作品群からを取り上げることから始め、《魔法の鏡》および旧作改訂へと論を進めていくこととする。

エルミタージュ作品群が、演劇の影響の強い作品と、筋は希薄で視覚的な美しさに重点を置いた作品の 2 系統に分かれることは、既に述べた通りである（「3-3-1. エルミタージュ劇場のための作品群」参照）。この 2 系統を振付面から捉え直すと、プティパが一貫して堅持しているオペラ座型ロマンティック・スタイルの振付に含まれる演技重視と舞踊美重視という二つの志向性を、従来のプティパ作品のように一作品の中でバランスよく併存させることをせず、作品ごとに使い分けたと言い換えることもできる。これはエルミタージュ劇場のための作品が、オペラ・演劇との 3 本立て上演という時間的な制約があり、小品でなければいけなかったことに起因するだろう。エルミタージュ作品 6 作のうち 4 作は 1900 年の大斎¹²⁵⁹前の期間に集中的に上演されていることから、短い作品の中に様々な要素を盛り込むより、作品ごとに重点の置きどころを切り替えた方がよいとの判断が働いたのではないだろうか。

¹²⁵⁹ 大斎はロシア正教の節制期間で、棕櫚の聖日から始まる受難週の前、約 6 週間の期間を指す（日常会話では受難週を含んで捉えられることも多い）。大斎期間、聖水曜日（受難週の水曜日）までの週末を除いた約 40 日を指して「四旬節」と呼ばれることもある。

エルミタージュ作品は題材面では、フェリヤメロドラマを着想源とするロマンティック・スタイルとは異なる傾向であるかに見える。舞踊美を見せる寓意的な2作品は、《夜と昼》や《真珠》の類型であると見ることができるが(3-3-1. エルミタージュ劇場のための作品群)参照)、演劇色の強い4作品はいずれもフランス古典劇やコメディ・デラルテを着想源としており、ロマンティック・スタイル期というよりも、むしろバレエ・ダクシオン時代の作品であるかのごとき題材選択がなされている。しかしこの違いは、マリンスキー劇場とエルミタージュ劇場の観客層の差異に対応した結果であると解すべきである。同時期マリンスキー劇場のためのプティパの創作は、創作途中で頓挫した《サランポー》も、その代案である《魔法の鏡》も、スペクタクル性の高いフェリ風の演出が可能な大作で、1890年代の傾向を引き続き維持しているからである。したがってこの4作品の存在を以て、プティパの作風自体が、ロマンティック・スタイルから離れ、古典回帰傾向を見せ始めた兆候と考えるのは早計である。

座席数 280 のエルミタージュ劇場の公演に招かれるのは、皇族と、貴族の中でも帝政を支える最も中核を占める人々、換言するならば「宮廷人」であった。エルミタージュ公演とはこの宮廷人のための娯楽の場であり、この公演においてプティパに期待されていた役割とは、まさしく「宮廷振付家 *maître des menus-plaisirs*」(「3-1-1. 新体制発足期の帝室劇場とプティパ」参照)としての務めを果たすことであった。エルミタージュ劇場作品にフェリゼーションの影響が感じられないのは、舞台の規模や装置の制約も関係するにせよ、それ以上に、普段から豪華な生活に慣れ親しんでいる宮廷人に対しては、大ブルジョワ層の心を掴むために導入されたフェリ風の視覚美と圧倒的なスペクタクル性が功を奏さないことが予想されたからである。

プティパは、ピョートル大帝以来一貫して欧化政策を推進してきた帝政ロシアの宮廷人にとって憧れの対象である絶対王政下のフランス文化を描く作品によって、エルミタージュ劇場の観客たちの心を掴もうとした。本国フランスでは今となっては失われてしまったヴェルサイユの栄華や第一帝政期の風物を、博学なフセヴォロジスキーの力を借りながら、正確な時代考証と細部に至るまでの精緻な美にこだわって舞台美術で表現し、観客層の持つフランス宮廷文化への憧れに訴えようとしたのである。アンシャン＝レジムや第一帝政期に筋設定されたフランス演劇題材の3作品は、特にこの傾向が強い。《アルレキナーダ》の題材であるコメディ・デラルテはイタリア起源の大衆劇であるが、ルイ14世時代にはフランス演劇に影響が及んでいる。プティパとフセヴォロジスキーは、衣装をアンシャン＝レジム風にすることで、イタリア演劇よりフランス古典劇との繋がりを表現して

いる（「論文内掲載・図表 36 フセヴォロジスキーとプティパの協働によるエルミタージュ劇場作品」参照）。

エルミタージュ作品群について 2：帝政中枢部のためのインペリアル・スタイル

マリインスキー劇場との観客層の違いという点では、日頃からツァーリズム体制の中核で生きている宮廷人に対して、ブルジョワ層や文化人層なども含むマリインスキー劇場の作品のようなツァーリズム称揚を織り込んだ作品を、あらためて呈示する必要はなかった。プティパは、宮廷人たちの憧れの対象であるブルボン王朝時代のヴェルサイユの雰囲気、舞台上に出現させることによって、ピョートル大帝以来欧化主義を国是としてきたロシア帝室のあり方への暗黙の礼賛を示そうとした。その結果として、1890年代作品では寓意を用いた暗喩によって表現されていたツァーリズム称揚は、更に作品の底流へと沈潜することになる。

しかし、これはプティパのツァーリズム称揚姿勢の薄れを意味してはいない。《眠れる森の美女》では、ロマノフ家の栄光のシンボルとして、フロレスタン王国に託して表現されていたルイ14世宮廷の世界は、エルミタージュ作品群では、それ自体が表現の直接の対象となっている。ヴェルサイユを最も直截に表現した《デュプレの弟子》には、宮廷バレエ時代のスター・ダンサーであるカマルゴとヴェストリスのみならず、ルイ15世とポンパドゥール夫人その人さえ登場するのである。エルミタージュ作品において、プティパは、アンシャン＝レジームのヴェルサイユ宮殿内の小劇場での公演の雰囲気を、エルミタージュ劇場の舞台で再現してみせたのである。これにより、観客たるロマノフ一族と宮廷人らは、彼らの憧れの対象であるフランス王朝文化を、みずからの五感を通じて疑似体験する機会を差し出されたのである。

かつてのヴェルサイユの栄華を、現世で疑似体験できる贅沢こそ、ロマノフ家とその宮廷の栄華と権力の表れであると言える。その点で、選ばれた宮廷人のための閉じられた劇場空間にフランス絶対王政の栄華を再現するために生み出されたエルミタージュ作品群は、帝政の中枢にいる人々のためにインペリアル・スタイルをより先鋭化したものだと位置づけることができる。

メートル・ド・バレエの役割の変質

好評を博したエルミタージュ作品群に対し、1900年代唯一の新作大作《魔法の鏡》については、興行面でも¹²⁶⁰、プティパの自己評価において¹²⁶¹でも失敗作となった。失敗とされる理由は、直接的には、公演中にブーイングや不満を示す雑音が湧き、劇場内が騒然とした空気になったことにあったが、『ペテルブルク新聞』¹²⁶²や『劇場と芸術 *Teatp u iskusstvo*』誌¹²⁶³の舞踊評では、ゴロヴィーンの舞台美術とコレシチェンコの音楽への批判¹²⁶⁴が見られ、プティパの振付へは賞賛がなされている。

ここから、《魔法の鏡》の失敗の要因の本質は、バレエを構成する台本・舞踊・音楽・美術という4分野の水準が揃わず相互の連携も悪かったことによる、作品全体の統一感の欠如にあったということを読み取ることができる。これは各分野のアーティストの責任というより、彼らをそれぞれの分野に起用した総合プロデューサーの立場の人間の責に帰すべき失点である。ヴォルコンスキー時代に《人形の精》の舞台美術を担当したブノワは、《魔法の鏡》の初演についてまさにこの点を喝破し、回想録中で次のように述べている¹²⁶⁵。

作曲家コレシチェンコと舞台美術家ゴロヴィーンには、ともにがっかりさせられた。しかしこのプロダクションの主要な欠点は、統一的なコントロール——フセヴォロジスキー時代には、彼のあまり成功とは言えない実験においてさえ実に明白だ

¹²⁶⁰ 《魔法の鏡》は、1902/03 シーズン内での2度目の上演は行われなかった。翌シーズン、手直しを加えた上で数回上演されたものの、それを限りにペテルブルクのレパトリーには残らなかった。その後、楽曲を一部ドリゴのものに差し替えたゴールスキーの改訂版が、1905年2月26日／露暦13日にモスクワで上演されている。モスクワの観客には好評を博し、1926年までモスクワのレパトリーとして留まった。Meisner, *op. cit.*, p.275.

¹²⁶¹ プティパは、《魔法の鏡》について自伝中で「恥ずかしい公演」と呼んでいる。プティパ、前掲書、105頁。

¹²⁶² 平野「バレエ《魔法の鏡》と1900年代ロシア帝室劇場における変化」、『東邦大学教養紀要』、102～103頁、105頁。

¹²⁶³ Боглачева, et al. (ed.), *Петербургский балет. Три века: хроника. 4 том. 1900 - 1950*, pp. 42-43.

¹²⁶⁴ テリャコフスキー夫人グルリが制作を担当した衣装に関しては、皇后が賞賛を示している。またテリャコフスキーが初演日の日記に付した『ペテルブルク新聞』の切り抜きでは、ゴロヴィーンの美術への賞賛が語られている（なおこの新聞切り抜きは、日付が露暦1月9日となっているが、《魔法の鏡》の公演は露暦2月9日である。これはテリャコフスキーが2月を「1月」と誤記したのか、1月時点の制作途上にある書割についての記事なのかは不明である）。したがって舞台美術に関しては、一部、賛意を示す見解も存在していた。但し、反対派との間で論争となるほどの勢いは見受けられない。一方、音楽に関しては好意的な評が見当たらないのは、「3-1-3. フセヴォロジスキーによるバレエ音楽改革」で言及した通りである。

¹²⁶⁵ Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian ballet* (Originally published as: *Воспоминания о балете*, London, 1941), translated by Mary Britnieva (New York: Da Capo Press, 1977), pp. 222-223.

ったコントロール——を欠いていることだった。これこそが、私の批評が、主にゴロヴィーンの貢献について取り上げてはいるものの、実は直接テリャコフスキーに向けられた理由である。[...] ゴロヴィーンの舞台装置の中には、美しいものがたくさんあった。しかしアンサンブルはどこにいったのか？ 主となるアイデアはどこにあるのか？ 全てが非常に悪い具合につきはぎされ、ほとんど何も考え抜かれていないかに見える。もちろん、ゴロヴィーンの天才的な芸術的手法と非凡な色彩感の幅広さがもたらす視覚効果は、非常に大きい。しかし、[...] プロダクションの主要な目的物は、制作の主題を解釈し説明するものたるべきであり、舞台美術が一流の芸術家に描かれるべきかどうかはさほど重要な問題ではないと私には思える。クロネック¹²⁶⁶やフセヴォロジスキー、スタニスラフスキーのプロダクションは、彼らの舞台美術が二流の芸術家の手によるという事実にもかかわらず、古典（クラシック）と考えられるにちがいない。彼らにはセンスがあり、中には天才的な詩情さえ備えている者もいる…。

バレエの創造において、この総合プロデューサーとしての役割は、ノヴェール以来伝統的にメートル・ド・バレエの職務とされてきた。メートル・ド・バレエは、この職責を果たすため、みずから台本を創作し、音楽家や舞台美術家の仕事に要求を出すことが慣習的に認められてきた。しかし民間劇場では、芸術面だけでなく興行面での成功を考慮する必要上、時として劇場運営側が作品内容にも踏み込み、メートル・ド・バレエの権限の一部に制約をかける場合も現れ始めた。オペラ座の台本作家制度はその一例である。

フセヴォロジスキーは、総支配人の立場でありながらみずからも舞台美術や台本創作に関与したことで、メートル・ド・バレエの権限に相当部分介入しているが、彼とプティパは芸術家として互いに信頼関係にあったため¹²⁶⁷、プティパは自身の権限が制約されたという思いは抱かず、むしろ「才能豊かで有能なアドヴァイザー」を得たという感想を自伝に記している¹²⁶⁸。これに対し、テリャコフスキーは、自身が芸術家として創作に加わる形ではなく、組織の上司として人事を動かすことにより間接的に創作に介入し、メートル・ド・バレエとしてのプティパの権限を削いでいる（「3-3-3. テリャコフスキーの改革」参

¹²⁶⁶ クロネック Ludwig Chronegk (1837~91) は、ドイツの俳優で、マイニンゲン一座 Meiningen Ensemble を率いる演出家であった。スタニスラフスキー Константин Сергеевич Станиславский (1863~1938) に影響を与えたと言われている。

¹²⁶⁷ プティパ、前掲書、82~87頁。

¹²⁶⁸ プティパ、前掲書、85頁。

照)。《魔法の鏡》の制作において、プティパの立場はもはや総合プロデューサーではなく、単に振付創作のみを担当する、大勢いる共同創造者の中の一人という立場へと変質させられていった。プティパにとって《魔法の鏡》は、形の上では自分のバレエでありながら、実質的には自分のバレエとは言えない作品となってしまったのである。

フセヴォロジスキーやテリャコフスキーが総支配人という立場からバレエ創作に関与したやり方は、舞踊専門家ではないプロデューサーが各分野の専門家を集め、各人才能を引き出し、連携させながら一つの世界観の表現を実現していくという、従来とは異なる新しいバレエ創造のあり方の萌芽であったと言える。これは数年後のディアギレフのバレエ・リュスで、明確な形に結実することになる。しかし、自身も芸術家であったフセヴォロジスキーやディアギレフと違い、実務家に徹していたテリャコフスキーには、総合プロデューサーとして作品の芸術面に対して責任を持つ意識は欠如していた。彼は、実務面のアプローチを駆使してプティパのメートル・ド・バレエとしての権限を狭めておきながら、作品の芸術的評価に対する責任は、これまで通りメートル・ド・バレエに負わせようとしたのである。メートル・ド・バレエとしての務めを果たすべく自分の芸術的創造力を発揮しようにも、自由のきかない状態へと追い込まれていったのが、テリャコフスキー時代のプティパであったと言える。

《魔法の鏡》と1900年代の創作傾向

これまでの作品とは異なり、《魔法の鏡》は、メートル・ド・バレエとしてのプティパの権限が制約され、作品全体にわたって自由に創造性を発揮することが難しい状況下で生み出された作品である。したがってこの作品における「プティパらしさ」は、主に振付面——フセヴォロジスキーの筆¹²⁶⁹による台本をいかに舞踊に落とし込んだか——に集約されると考えるべきである。

《魔法の鏡》は、プティパ奉職55周年記念公演のための《サランボー》の企画が頓挫した後、当時の総支配人ヴォルコンスキー公爵からプーシキンの童話詩『死せる王女と七人の騎士 *Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях*』（1833）を代案として呈示された題材である。この童話詩の筋は、グリム童話の『白雪姫 *Schneeweißchen*』（1812）とほぼ同じで

¹²⁶⁹ 出版された台本では匿名扱いとなっている。

ある。両者の主要な差異は、王女を守るのが騎士なのか、地の精ノームをモデルにしたドワーフなのかという点、および王子が王女の婚約者なのか、偶然森を通りかかっただけなのかという点だが、プティパとフセヴォロジスキーは、舞踊学校の生徒らを登場させることができるという理由で、《魔法の鏡》では騎士ではなく地の精ノームに王女を守らせる設定とした。ノームやドワーフは小人として描かれる存在であるため、大人の身長になっていない舞踊学校の生徒たちを群舞として出演させるのに好都合であった。王子の人物像は王女の婚約者とされ、プーシキンの設定が採用されている。

図表 39 《魔法の鏡》の筋と振付

台本 (1903)、楽譜 (1903)、Mesiner (2018) に基づき高島登美枝が作成

幕	場面	ダンサー	踊りの内容			
第1幕	城の前庭では庭師らが、若く美しく魔法の力を持つ王妃の誕生日を祝っている。王妃への贈り物を選ぶ老王に、商人はさまざまな美しい品を披露する。「国中で最も美しい女性を映し出す」という魔法の鏡に映った自分を見て、王妃はこの鏡を王にねだり、喜びのマズルカを踊る。実はこの時、王妃は鏡に質問するのを忘れていたのだ。王妃はあらためて鏡に「国一番の美女は？」と問いかけると、鏡には継娘の王女が映る。ちょうど王女が王子にエスコートされて登場。王妃は再度鏡に問いかけるも、王女が映る。王妃は嫉妬と怒りで気を失う。	男女の庭師たち	花のワルツ			
		商人 諸国のレース布 宝石	ディヴェ ルティス マン	諸国のレース布 ヴェネツィア 英国 ベルギー ロシア 宝石		
		王妃および群舞	マズルカ			
		王妃	マイム			
		王女と王子 友人カップル2組	グラン・ バ・ダク シオン	友人女性① 友人女性② 王子 王女		
		王妃、宮廷全員	マイム			
		王妃と乳母	マイム			
		王女と王妃	マイム			
		王女と乳母	マイム			
第2幕	王妃は、王女の乳母に王女を殺すように命ずる。そこへ王女がやって来て、王妃を結婚式に招待する。王妃は王女に森に行って勿忘草を取ってくるよう頼む。王女は乳母と森へ行くが、乳母は王女を殺すことができず、森に置き去りにする。王女を森の精たちが取り囲み、慰める。乳母が王女を殺せなかったことを知った王妃は農婦に変装して森へ向かう。洞窟と斜面から地の精ノームが現れ、王女を歓迎する。王女はノームと踊る。ノームは王女を小屋に連れて行き、仕事へと戻っていく。小屋に農婦に変装した王妃が来訪、王女は毒入りのりんごを食べ死ぬ。農婦はハンカチを落としたことに気付かず立ち去る。	12人の森の精たち	ワルツ			
		王妃と乳母	マイム			
		ノーム	群舞			
		王女	ヴァリエーション			
		王女と農婦の姿の王妃	マイム			
		第3幕	王子は王女を探して森にやって来て、疲れ果て眠りに落ちる。王子の夢に、西風の精にエスコートされ、流星となった王女の幻影が現れる。目を覚ました王子は、木に登り、広い風景のパノラマを見て自分のいる場所と城を見つけ出す。	王子 陽光たち	夢の場	マイム 陽光の精
				星々 王女と西風の精、		グラン・バ 星々(群舞) 王女と西風 星の精 西風の精 王女(流星)
				王子	パノラマ	
				第4幕	ノームによる王女の葬列。地の精たちはガラスの棺を洞窟に運び入れる。棺を守りながら眠るノームたちの前にヘリクリサムの花の精たちが現れ踊る。ノームの王は、城の王女が失踪した噂を知り、保護した娘が王女だと直感して城に知らせる。老王以下宮廷人たちが森に急行する。棺に横たわる王女を見た王子は絶望し、剣で棺を壊すと、その衝撃で王女の喉につかえていた毒りんごが転がり出て、王女は生き返る。地の精の王は証拠の品であるハンカチを王に差し出す。言い逃れできなくなった王妃は失意と狂気のうちに絶命する。皆に祝福され王女は王子と結婚式を挙げ、諸国の使節が慶賀に訪れる。	ノーム(と王女) ヘリクリサムの花
ノームの王と宮廷人 ノーム、王女、王子	マイム					
全員	結婚式の ディヴェ ルティス マン	クラコヴィエンヌ				
王子と王女		パ・ド・ドゥ				
ハンガリーの使節		チャールダーシュ				
スイスの使節 男性1人、女性2人		ティオリエンヌ パ・ド・トロワ				
全員	サクソン舞踊					

1890年代の振付手法をそのまま踏襲

プティパは振付に、ロシア民族主義的な要素をほとんど含めなかった（「論文内掲載・図表 39 《魔法の鏡》の筋と振付」参照）。ロシアの踊りは、第1幕のディヴェルティスマンに、女性ソリストのヴァリエーションが1曲あるのみである。

バレエ・ブラン場面としては、王女を探して森で迷った王子の〈夢の場〉が第3幕に設けられている。ここには女性群舞である〈陽光の精の踊り〉や〈星々の踊り〉と、星々の中の流星である王女が西風の精（男性）の踊るパ・ド・ドゥが盛り込まれており、バレエ・ブランの定式通りの構成となっている。この他にも帝室劇場のダンサー陣の層の厚さを反映して、ダンス・クラシックの見せ場が随所に設けられている。王女役のマチルダ・クシェシンスカヤのためには4幕全てにヴァリエーションやパ・ド・ドゥが設定され、トリプル・ピルエットを含む高難度の振付が施された¹²⁷⁰。

踊りの見せ場部分の合間には、マイムが配されている。台本を読むと、王妃役には、鏡に質問を投げかける場面や乳母に王女殺害を命じる場面、王女に毒リンゴを与える場面など高い演技力が求められる場面がふんだんに設けられている。王妃の誕生日祝いに王女と王子、その友人の2カップルが加わる部分は、花形舞姫とソリストのダンス・クラシックの見せ場と、王妃が鏡に質問を投げかける場面を含むパ・ダクシオンとなっている。

ロシア以外のダンス・キャラクターとしては、ポーランド（マズルカとクラコヴィエンヌ）、イタリア（バルカロール）、英国（エコセーズ *Écossaise*）、ベルギー（レントラー風ワルツ）、ハンガリー（チャールダーシュ）、オーストリア（ティロリエンヌ）、ドイツ（サクソン舞踊）と多彩な民族舞踊が取り上げられている。これらには、第1幕で商人が諸国の美品を披露するという場面と、第4幕の結婚式に参列する外交使節の踊りという「諸国のバレエ *ballet des nations*」を思わせる設定が与えられている。

このように《魔法の鏡》の振付には、バレエ・ブランを中核とするダンス・クラシック、エキゾティシズムを表現する多彩な民族舞踊によるダンス・キャラクター、演技の見せ場とロマンティック・バレエの振付要素を全て盛り込まれている。この点から、1900年代のプティパの創作姿勢は、依然として1890年代の延長上にあると考えることができる。

¹²⁷⁰ Meisner, *op. cit.*, p. 274.

プーシキンとグリム童話が併記されている理由

台本に原作者としてプーシキンの名も掲げられていることにより、この作品の場所設定は、グリム童話の「いずことも知れぬおとぎの国」とプーシキンの描いた「ロシア世界」が重ね合わさるように仕掛けとなっている¹²⁷¹。王国の後継者が陰謀から守られ、幸福な結婚により国の安定の礎が築かれるという舞台上の物語は、プティパがロシア舞踊をほとんど取り上げなかったことで、あくまでもグリム童話に描かれた西欧風のおとぎの王国を舞台となっていくのだが、出版台本の表紙に題材源としてグリム童話とプーシキンを併記することにより、これに目を留めた者だけが、舞台上のおとぎの王国がロシア帝国の寓意であることに気付くという仕掛けである。これは《眠れる森の美女》など1890年代作品にも見られた、暗喩を用いたツァーリズム称揚の手法の反復である。プティパは更にこの暗喩へのヒントとして、王妃の踊りをマズルカに、結婚式冒頭の総踊りをクラコヴィエンヌに設定し、このおとぎの王国がポーランドもしくはロシア——当時ポーランドはロシア帝国領である——であることをほのめかすことも行っている。

ところがテリャコフスキーはこうした仕掛けを理解せず、《魔法の鏡》にロシア民族主義から生まれたアブラムツェヴォ派の美術家を起用してしまった。この舞台美術によって、物語の舞台として「ロシアの昔話のおとぎの国」が直接舞台上に出現し、「王と王妃」が「皇帝と皇帝妃」となってしまうと、暗喩によって行おうとしていたツァーリズム称揚が、《せむしの小馬》で用いられたのと同じ、直喩としての皇帝礼賛へと転じてしまうことになる。これは、1890年代にプティパがフセヴォロジスキーと共に作り上げてきた、作品表現としてはあくまでも芸術性を前面に出し政治プロパガンダ性を消すというツァーリズム称揚の手法を損なうものであった。

国際関係の変化を反映

1890年代作品と《魔法の鏡》の最大の違いは、1890年代作品において顕著な特徴を成し

¹²⁷¹ プーシキンの原作では、「王」と「王妃」は「ツァーリ Царь」と「ツァリーツァ Царица」の語で表現されている。また出版された《魔法の鏡》の台本にはロシア語とフランス語の両方が掲載されているが、ロシア語版では「ツァーおよびツァリーツァ」、フランス語版では「王 roi および王妃 reine」の語が充てられている。

ていた親仏色が、《魔法の鏡》から一掃されていることである。これは 1900 年前後の国際情勢の変化の反映であると見ることができる。歴史学者・中山によると、1890 年代前半には国際政治・経済の両面で蜜月関係だった露仏関係は、ロシア証券のパリ市場における供給過剰への懸念から 1890 年代半ば以降まず経済面で冷え込み始め、更に 1898 年にフランス外相となったデルカッセ Théophile Delcassé (1852~1923) が、対英協調や仏伊・仏西関係の改善を進めたことで、かつての対独軍事同盟から、欧州列強のパワーバランスを図るためのものへと変容していったという¹²⁷²。ロシア側でも、ドレフュス事件へのフランスの対応ぶりからフランス共和制への不信が生まれ、パリに代わる国債の新たな引き受け先としてベルリン市場が選ばれることになった¹²⁷³。《魔法の鏡》で扱われている民族舞踊にドイツを示すサクソン舞踊が含まれているのは、経済面を中心に対独関係に変化が生じたことに敏感に反応した結果ではないかと推測される。帝室劇場の観客層には大ブルジョワ層や事業経営を手掛ける貴族層が含まれていたため、経済協力関係の変化への関心は高かったと考えられる。

とは言うもののロシアの対独関係は、東方問題に関して依然緊張状態にあった。そこで、オーストリア＝ハンガリー帝国を示すティロリエンヌとチャールダーシュは、結婚式を慶賀する外交使節の踊り、フィナーレでの総踊りによるサクソン舞踊はその答礼という形になるよう配置がなされている。

上述のようにこの物語の宮廷は、プーシキンを原作に含めることによってロシア宮廷であることを暗示しており、王女の結婚にはロシア帝国の弥栄がシンボライズされている。したがってこのティロリエンヌとチャールダーシュ、サクソン舞踊は、パン＝ゲルマン主義の独逸からもロシア帝国の慶事に使節が派遣され、それに礼儀を以て応答するという、欧州列強諸国の一員としてのロシアの偉大さや文化度の高さを暗示していると見ることができる。その一方で、作中には王妃がソリスト役を踊るマズルカや結婚式の開始時に宮廷人たちが踊るクラコヴィエンヌといったポーランド舞踊が取り込まれ、この宮廷がパン＝スラヴ主義側に立っていることの暗示も織り込まれている。

¹²⁷² 中山、前掲論文、11～14 頁。

¹²⁷³ 中山、前掲論文、11 頁。《魔法の鏡》の制作時期の 1901～02 頃のドレフュス事件の展開は、フランス大統領がドレフュスの再審反対派のフォールから 1899 年に再審賛成派のルーベ Émile François Loubet (1838～1929) に替わり、特赦によりドレフュスの釈放があった後にあたる。この共和制政府の二転三転する対応や、ドレフュス有罪の証拠開示を機密事項の存在を理由に拒んだことが口実に過ぎなかったことが露見し軍部の権威が失墜したことによって、露仏同盟以前からロシア社会にあった共和制政体への不信感が再燃したのだと言える。また 1902 年に義和団の乱による清の対露賠償金を担保として発行されたロシア国債は、パリ市場では公募発行されず、ベルリン市場が引き受け手となった。

1900年代の改訂作品：若手ダンサーの個性を活かすための部分改訂

エルミタージュ作品群を除いた1900年代のプティパの新作は《魔法の鏡》のみであるが、旧作改訂としては《ジゼル》、《カンダウル王》、《旅のバレリーナ》の改訂を手掛けている。いずれも1880～90年代に改訂を行った作品の再改訂であり、主役舞姫のための見せ場を付加するため小さな付加が行われた。

3作品ともに帝室劇場のレパートリーとなって30年以上の作品であり、若い世代の舞姫たちにも適すよう部分的な変更を加えることで、後世に作品を伝えていこうとする姿勢がうかがえる。実際、1900年代にプティパと協働したダンサーたちが、後にバレエ・リュスや革命後の亡命を通じて、プティパ作品を世界に拡散していく役割を担うことになるのである。

パヴロワの積極起用：ロマンティック・スタイルを後世に残すための人材

カルサーヴィナは回想録で、彼女より4年先輩のアンナ・パヴロワについて、一見繊細で脆弱に見える彼女が1899年の舞踊学校卒業生について最も傑出した踊り手であったと述べている¹²⁷⁴。当時はレニャーニのような、引き締まって小柄だが筋肉質で強さを感じさせる体型のダンサーが理想とされていたが、パヴロワはほっそりと華奢で、マリー・タリオーニのロマンティック・スタイルのシルエットを再現できる身体条件を持ち合わせていた。

プティパはこのパヴロワの資質を舞踊学校在学中から高く評価し、卒業と同時にコール・ド・バレエを経ずにコリフェとしてバレエ団に入団させ、《四季》の霜の精、《海賊》のギュルナーラ役などソリスト級に起用している。彼女はすぐに頭角を現し、《フローラの目覚め》、《ジゼル》¹²⁷⁵、《パキータ》、《ファラオの娘》などで主役を踊り、1902年にはソリストに昇格、1906年には第一舞踊手となっている。

イタリア人花形舞姫全盛の1890年代を経た後のプティパが、1900年頃からパヴロワを積

¹²⁷⁴ Tamara Karsavina, *Theatre Street*, pp.69-70.

¹²⁷⁵ セルゲイエフ・コレクションに残るプティパ改訂版《ジゼル》のステパノフ舞踊譜による振付記録は1903年、パヴロワのための振付指導を採録したものである。

極起用していることは注目に値する。プレオブラジェンスカヤら強靱なテクニックによって人目を引く華麗さを持ったダンサーと共に、マリー・タリオーニやグリジら七月王政期オペラ座バレエを彩った妖精タイプのダンサーに通じる軽やかさと優美さ、繊細さを天性備え持ったパヴロワを尊重する姿勢は、プティパが晩年に至るまでオペラ座型ロマンティック・スタイルの美意識にこだわり、七月王政期ロマンティック・バレエの美意識を後世に伝えたいと考え続けていたことを示している。

プティパとモダニズム振付家

晩年のプティパは、テリャコフスキーとの激しい衝突の末、帝室劇場内での居場所を縮減されて引退へと追い込まれていった。テリャコフスキーはモスクワ在任中、モダニズム世代振付家のゴールスキーがモスクワで地歩を固めるための手助けをし、その後もゴールスキー作品のペテルブルク上演のため尽力している人物である。また美術分野でのロシアのモダニズムの一派であるネオ・ナショナリズムの画家の作風を好み、舞台美術に積極起用している。こうした事情から、プティパとテリャコフスキーの激しい対立は、プティパの作風が次世代であるモダニズム舞踊家からは反発や克服の対象として見られていたことの証左、ネオ・ナショナリズム美術との相性の悪さの証左として理解されてきた。だが、果たしてプティパ作品は、モダニズムの潮流とは交わり得ないものであったのだろうか。確かにテリャコフスキーとのすさまじい確執は後期プティパの創作活動に大きな影響を及ぼしているが、プティパ芸術とモダニズムとの関わりをテリャコフスキーとの関係からのみ読み解くことは、早計である。

プティパの直接の弟子であるモダニズム振付家には、ゴールスキーと共にフォーキンがいる。ゴールスキーは、モスクワとの仕事を通じて、ドラマ性の高さや演技の迫真性を重視するモスクワ・バレエの伝統に触れ、この特質を自分のものにしていった。更にアブラームツェヴォ派美術家との積極的協働やフリーダンスの動作を取り入れるなど、同時代の他のモダニズム芸術にもインスピレーション源を求める姿勢も見せている。彼は《ドン・キホーテ》（「3-3-3. テリャコフスキーのモスクワ・バレエ団改革」）の他、《ファラオの娘》や《エスメラルダ》などプティパが創作・改訂を手掛けた作品を大幅に改作し、プテ

ィパを激怒させている¹²⁷⁶。リアリズム演劇の影響の濃いゴールスキーのバレエは、台本のドラマ性が希薄になり、作品全体の中でマイムの占める割合が激減した後期プティパ・バレエに対するアンチテーゼにはなっているが、コール・ド・バレエの一人一人に個性を持たせ、自由な演技をさせるという彼の手法は、既に 19 世紀前半にペローの《エスメラルダ》によって試みられており、斬新とは言えない。

これに対しフォーキンは、少なくとも初期段階ではプティパ作品を肯定的に発展させる方向で自身の新境地を打ち出しており、プティパも彼の作品に祝福を与えている（「3-3-6. 1900 年代前半ペテルブルク帝室劇場の抱える本質的な問題点」参照）。フォーキンをモダニストたらしめている最大の特徴は、《火の鳥 *Жар-птица*》（1910）や《シェヘラザード *Шехеразада*》（1910）、《ペトルーシュカ *Петрушка*》（1911）などの作品をその典型とするロシア土着の民族舞踊の動作を積極的に取り入れた作品創造という点にある。バレエにおけるダンス・クラシックの絶対的優位性という、宮廷バレエ時代以来プティパまで継承されてきた揺らぐことなき伝統的価値観を覆したという点で、フォーキンが舞踊史上に果たした功績は大きい¹²⁷⁷。しかし彼はこうした作品と並行して、《薔薇の精 *Видение Розы*》（1911）のような、ダンス・クラシックで構成された、夢幻的な筋立ての作品も創作している。したがってフォーキンは、伝統的なダンス・クラシックの無価値化を図ったわけではない。

また、初期作品が後期モダニズムにあたる balan sin も、プティパの直弟子ではないものの、プティパの影響力が色濃く残る 1910 年代の帝室劇場で教育を受けていることから、実質的にはプティパの弟子に準ずる存在と見ることができる。balan sin が打ち出したプロットレス・バレエは、物語性の強い 19 世紀バレエ、とりわけプティパ作品へのアンチテーゼのように解されがちであるが、彼の作品の傾向別分類において¹²⁷⁸「チュチュもの」に

¹²⁷⁶ プティパ、前掲書、101～102 頁、107 頁。

¹²⁷⁷ 鈴木晶「バレエ・リュス」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』 東京：平凡社、2012 年、74～76 頁。

¹²⁷⁸ 鈴木は、balan sin の作品を衣装によって①チュチュもの、②レオタードもの、③アメリカものに分類している（2016 年度東京藝術大学音楽学部バレエ史 I・II 講義）。この分類には、19 世紀中はバレエを消費するだけだったアメリカに、ナショナル・バレエ創造の場、すなわちバレエ団を樹立しようとした balan sin の信念が表れている。①チュチュものは《セレナーデ *Serenade*》（1935）、《テーマとヴァリエーション *Theme and Variations*》（1947）などチャイコフスキーら 19 世紀ヨーロッパの音楽に振り付けた作品で、クラシック・チュチュで踊られ、振付的にはプティパ・バレエのスタイルを継承・発展させている。これは、ヨーロッパからのバレエの正統な伝統を受け継ぐことの表明である。②レオタードものは、ストラヴィンスキーの《アゴン *Agon*》（1957）、ヒンデミットの《フォー・テンペラメント *The Four Temperaments*》（1946）など同時代のクラシック作曲家の楽曲に振り付けられ作品で、バレエからチュチュに表象されるヨーロッパ的なものを取り去り、特定の地域のイメージと結びつかないニュートラルもし

分類される作品群では、プティパの群舞の幾何学美を継承する振付手法を用いている。バランシンの振付は、プティパが完成させたダンス・クラシックの体系を継承しつつ、体軸を強い床反力によってより細く集めて引き上げて速いスピードでパを実行させることで、プティパよりも楽曲に対してより多くのパを盛り込む手法が採られている。この集まった強い体軸を利用して、バランシンは、オフ・バランスの動きも多数振付に盛り込んでいるが、これはプティパをはじめとする 19 世紀バレエでは見られなかった振付である。バランシンもまた、プティパ・バレエを肯定的に発展させ、更にその枠組みを超えることで抽象バレエやアメリカン・ナショナル・バレエを確立したと評価できる。

芸術創造は、上の世代を打ち破ることが次世代の原動力となる場合が多く、ゴールスキーにとってのプティパはまさに克服の対象である旧弊そのものであったが、フォーキンやバランシンはプティパ・スタイルの中に発展的可能性を見出し、それをヒントにさらに前進することで独自のスタイルを生み出している。それは、プティパの振付スタイルが、前世紀の遺物でも歴史的遺産でもなく、モダニズム以降の現代バレエの新しいスタイルへと拡大する可能性を内在するものであったことを示している。19 世紀後半の西欧のバレエが商業主義的な大衆劇の影響でポピュラー・カルチャー化傾向を示したのに対し、オペラ座型ロマンティック・バレエの伝統を中核に持ち、帝室劇場という環境下でハイ・カルチャーとしての品格を保ち続けることができたプティパのバレエは、近代バレエの芸術性を現代バレエへと繋ぐ橋渡しとなったのである。

ネオ・ナショナリズムの二つの形

プティパ後期のロシアには、劇場興行自由化や資本主義の進展に伴う欧州との往来の活発化の結果、印象派やアール・ヌーヴォー、ラファエル前派の美術、象徴詩などの西欧世紀末芸術の影響が流入した。ロシアの芸術家たちは、それを消化して、「銀の時代」・「ロシア・ルネサンス」と呼ばれる文化的高揚期を創り出した。だが、ペテルブルクとモスクワの都市風土の違い（「3-3-5. テリャコフスキー改革を阻んだもの」参照）は、西欧世紀末文化の消化の仕方においても違いを創り出した。

くは抽象的な傾向の作品群である。③アメリカものは、ガーシュインの楽曲のメドレーに振り付けた《フー・ケアーズ *Who Cares?*》(1970) やアメリカ民謡による《ウェスタン・シンフォニー *Western Symphony*》(1954) で、バランシン＝カリンスカ・チュチュや、非チュチュの短いスカートで踊られる、視覚的にも聴覚的にもアメリカらしさを表現した作品群である。

テリャコフスキーのお気に入りだったモスクワの画家コロヴィンやゴロヴィーンは、印象派美術に触れたパリでの経験と、マーモントフ庇護下のアーティスト・コロニーとなっていたアブラムツェヴォ村でのロシアの土着の民衆文化との接触体験を止揚して、ロシアのネオ・ナショナリズム美術とでも呼ぶべき独自のスタイルを生み出してゆく¹²⁷⁹。

一方、ペテルブルクで「銀の時代」を担う美術家や文学者の拠点となっていたのは、ディアギレフがブノワやバクストと共に刊行した美術雑誌『芸術世界』であった¹²⁸⁰。この雑誌は、新思潮に一方的に与するのではなく、旧世代の美的傾向である「移動派 *Передвижники*」¹²⁸¹を支持する側の見解も取り上げ、バランスを取る編集方針が採られ、誌面は新旧両派の活発な議論の場となっていた。

『芸術世界』は、もともと古ロシアの美術やロシア美術史を取り上げる雑誌として創刊されたため、ペテルブルクのネオ・ナショナリズム美術は、ロシア民族の文化的ルーツを探求し取り込もうとする傾向を帯びた。この点は、ロシアの土着的・民俗的な大衆文化を取り込もうとしたモスクワのネオ・ナショナリズムとの相違となっている。この古ロシアへの関心は、古ロシアを舞台とする《せむしの小馬》の上演頻度の増加¹²⁸²や、エルミター

¹²⁷⁹ マーモントフ・オペラの美術を担当した画家には、ロシア象徴主義美術を代表するヴルーベリ Михаил Александрович Врубель (1856~1910) もいる。マーモントフ関係の美術家やモスクワで活躍した美術家が全てアブラムツェヴォ派だったわけではない。

¹²⁸⁰ 『芸術世界』は、ロシア美術史を高品質なイラストや写真で紹介する雑誌として、1898年11月に創刊された。創刊資金の出資者はマーモントフとテーニシェヴァ公爵夫人であった。テーニシェヴァ公爵夫人はパリ在住経験を持つアマチュア音楽家・女優であった。彼女は古ロシアの美術に深い関心を寄せてこの時代の美術工芸品を蒐集する傍ら、みずからも古ロシアのエナメル工芸の技術を研究して復活させている。『芸術世界』が当初美術史雑誌としてスタートしたのは、彼女の影響が強く働いたものと思われる。1900年頃からは『芸術世界』に、文芸評論や哲学関連の寄稿も掲載されるようになり、象徴主義に関する活発な議論も交わされている。

¹²⁸¹ この時期のロシア画壇の主流は、ペテルブルク美術アカデミーの推す古典派の画風に反発して1863年にアカデミーを追放されたクラムスコイ Иван Николаевич Крамской, (1837~87、代表作は1883年の《見知らぬ女 *Неизвестная*》)らの「移動派」と呼ばれる一派であった。彼らは1870年に「移動美術展協会 Товарищество передвижных художественных выставок」を設立し、歴史題材や社会的な主題をリアルな筆致で描いた絵の展覧会を各地を巡回して開催した。彼らは1880年代以降世紀末にかけて、ロシア画壇の主流となる。「芸術世界派」は、この「移動派」の社会思想性に反発し、芸術自体の至上性と芸術の個人性を主張した。革命以後、「移動派」は社会主義リアリズムの美術における先駆として評価されるようになった。

¹²⁸² 《せむしの小馬》は、アポテオーズの皇帝礼賛が「縁起物」として扱われ、1864年の初演以降も1880年代前半までは時折シーズン演目に取り上げられてきたが、その後は上演頻度が落ちていた。プティパはレニャーニのために1895年に改訂を施したが、それ以後は毎年必ず上演される人気演目となっている(「付録資料集掲載・図表M テリャコフスキー着任からプティパ死去までの帝室劇場演目動向」参照)。この人気の背景には、古ロシアへの関心の高まりも関係があると思われる。

ジュ劇場での皇后主催の仮装舞踏会 *Костюмированный бал*¹²⁸³が「16世紀半ば以前の古いロシアの衣装で」実施されたことなどから、芸術的嗜好としては保守派の多い帝室劇場の観客層や高位の貴族にも広まっていたことがうかがえる。これは旧世代側の「移動派」が元来、アレクサンドル 2 世治下のナロードニキ運動の影響を受け社会派傾向を帯びていた¹²⁸⁴のに対し、新世代の「芸術世界派」の古ロシア回帰には社会思想性がなく、更に鑑賞に歴史的知識を必要とする点で貴族や教養層にも響きやすかったためと思われる。

テリャコフスキーの日記や回想録では、プティパやフセヴォロジスキーが古い美意識にしがみつく旧弊で頭の固い年配者として描かれている。これはテリャコフスキーがプティパやフセヴォロジスキーとの対立をもっぱら世代間抗争として認識していることを示している。しかしエルミタージュ作品の《侯爵夫人の心》でのブノワとの協働が示すように、プティパもフセヴォロジスキーも、芸術世界派のネオ・ナショナリズムにはオープンな姿勢を見せているのである。プティパは、ネオ・ナショナリズム美術やモダニズム芸術を全て否定したわけではなく、アブラームツェヴォ派の美術に反発を示したのである。

したがって、テリャコフスキーとプティパの対立の本質は、新旧世代間の対立ではなく、モスクワとペテルブルクという都市文化の衝突、もしくは下級貴族出身でラズノチンツィ層にあたるテリャコフスキーと帝室劇場に集う上流層との階級間の美意識の違いに根差す衝突であったと解することができる。

終章 マリウス・プティパのインペリアル・スタイル

ここまで、第 1 章ではダンサーとしてのプティパのロマンティック・スタイル作品の舞踊経験についての検討を行い、第 2 章と第 3 章では振付家としてのプティパの創作活動を追いながら、彼がダンサー時代に経験したロマンティック・スタイルの影響を作品にいか

¹²⁸³ 1903年2月24,26日／露暦11,13日にエルミタージュ劇場で開催された仮装舞踏会。衣装の条件が、「イワン IV 世 Иван IV (1530~84、在位 1547~74、1576~84) のツァーリ戴冠 (1547) 以前の服装で」というものであった。舞踏会には皇帝夫妻以下皇族や高位の貴族らが招待され、ニコライ 2 世治下でも有数の盛儀となった。舞踏会に先立ちオペラ《ボリス・ゴドゥノフ》と、バレエ《ラ・バヤデル》・白鳥の湖》が抜粋で上演されている。なお、この舞踏会の参加者の衣装制作は帝室劇場の舞台美術部門が請け負ったため、《魔法の鏡》の衣装制作に遅滞を来し、一部の衣装が公演初日に間に合わず、他演目の衣装で代用されるというマネージメントの不幸が発生し、プティパを立腹させている。プティパ、前掲書、105頁。

¹²⁸⁴ 移動派の代表的画家のひとりレーピン Илья Ефимович Репин (1844~1930) の代表作《1581年11月16日のイワン雷帝とその息子イワン Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года》(1885) は、アレクサンドル 3 世治下の反動的体制下で検閲対象となり、民衆に公開することが禁じられた。この措置は 3 か月後に撤回されているが、絵画が検閲対象となったロシアで最初の事例となった。

に反映させ、いかに発展させていったかについての分析と考察を行ってきた。この作業は、概ね時系列に沿う形での実施であった。時間軸を傍らに置くことにより、プティパが年齢を重ねながら、いかなる方向に向かって芸術性を深めていったのかを、ロシア帝国の内政と外交の変遷にも触れつつ明らかにすることができた。

この成果を踏まえ、終章である本章では、第 1 節で、プティパの振付創作全体を見渡す視座に立ち、これまでのクロニクルな検討過程では取り上げることの出来なかったプティパの作品創作手順、そこに表れた彼のバレエ観、プティパ作品の台本の特徴についての検討を実施する。そして第 2 節でプティパが長きにわたる創作活動の末に到達した境地がいかなるものであったのかの評価を行い、本研究の結論を導く。

4-1. プティパの創作手法

4-1-1. プティパの創作手順

プティパの創作手順についての証言

バレエ作品の創作とは、舞踊家である振付家が、台本、音楽、振付、舞台美術の全てを統括して一つの作品世界の中にまとめ上げることによって生み出される。プティパ自身はこの創作の手順について――

大きなバレエ作品を構成・演出するには、たいへんな困難が付きまとう。全体のシナリオやプランを作ればよいというものではなく、登場人物のひとりひとりについても、個別によく考えなければならない。筋書きができて、全ての要素の配置がだいたい決まったら、今度は音楽に合わせてパやヴァリアシオンを考案し、筋書きに対応する踊りをつくらなくてはいけない

――と述べている¹²⁸⁵。また、「踊りの構成はどうやってするのですか？ 紙にスケッチを

¹²⁸⁵ マリウス・プティパ『マリウス・プティパ自伝』(Marius Petipa, *Mémoires*, translated by G. Ackerman and P. Lorrain, Arles, 1990. および Marius Petipa, *Russian ballet master: the memoirs of Marius Petipa*, edited by L. Moore, translated by H. Whittaker, London, 1958) 石井洋二郎訳 東京：新書館、1993年、84～85頁。

書くのでしょうか？」という新聞のインタビューに対して、「音楽を聴きながら構成するんだ。たいていは踊りのイメージが頭にあるんだが、ときにはグループごとのスケッチを描くときもある」と答えている¹²⁸⁶。

プティパの娘ヴェラは、父の仕事の進め方について、以下のように述べている。

父は最初に主題を考え、それからダンスのおおまかな構成を思い浮かべる。作曲家と話し合いをするのはそのあとだ。いつもはたいてい、ピョートル・イリイチが私たちの家を夜に訪れて、バレエ作品用の曲を演奏し、父はそれを聴きながら、振付のアイデアを音楽に合わせて考えるのだった。彼らはサロンで仕事をした。まずふたりとも円卓を前にすわり、それからチャイコフスキーがピアノの前にゆく。

(中略)。

そのあとでようやく、父は演出の稽古にはいる。まず主役・準主役の振付をやり、それからコール・ド・バレエ全体、そして最後に、舞台に参加するバレエ学校の生徒たちの演出。しかしソリストたちのパートをそれぞれ細かく検討するのは、たいてい夜、家に帰ってからだった。父はそれぞれの役をほんの細部にいたるまで思い浮かべ、ダンスのスケッチを描き、ひとつひとつの動きを念入りに仕上げ、各ダンサーの適性に応じて最初の演出意図に変更を加えたりもした¹²⁸⁷。

一方、後期プティパの男性主役級ダンサー、ニコライ・レガートは、プティパの創作について、「新作を演出するとき、彼はなによりも人員構成を考える」と述べ、その方法について以下のように記している。

新しいバレエの演出をはじめるとき、プティパは自宅で、チェスの駒などの小さな人形をダンサーに見立て、それらをテーブルの上で動かしながら、何種類かのグループ構成を考案するのだった。長い時間をかけて配置をあれこれ考え、いちばんうまくできたものをノートに書きとめる。ソロのヴァリエーションやパ・ド・ドゥ、個々のナンバーなどは、稽古の最中に直接振付けた¹²⁸⁸。

¹²⁸⁶ プティパ、前掲書、126頁。

¹²⁸⁷ プティパ、前掲書、139頁。

¹²⁸⁸ プティパ、前掲書、129～130頁。

プティパの創作手順1：まず主題を定め、次に全体的な振付シナリオへ

これらの証言を総合すると、プティパは台本をもとに作品の主題を考えることを起点として創作に着手しており、台本を舞踊に落とし込むのはその次の段階だということがわかる。この舞踊への落とし込みに際しても、個々の踊りの舞踊動作の組み合わせを考えることからではなく、全体のダンス・ナンバーの構成（振付のシナリオ）を考案するところから始めている。音楽と擦り合わせを行いながら、具体的な踊りの動作のアイデアを練るのは、更に次の段階になっている。

登場人物の人物造型についても、各人の舞踊動作を考える段階ではなく、この全体の構成を考える段階から作品イメージを膨らませ始めている¹²⁸⁹。創作の初期段階で、主題に基づきながら作品全体の流れと役の人物像を同時に考案することは、作品の主題と関連付けられた人物像、全編にわたって一貫性のある人物像の確立を可能にする。この段階でプティパが台本を深く読み込み、熟考を重ねていたことは、例えば《ラ・バヤデー》の主人公ニキヤの厚みのある人物造型——恋敵のラジャの娘に対して一歩も引かぬ誇り高さ、自分の愛を貫くために大僧正の差し出す解毒剤を拒んで死を選ぶ意志の強さ、権力欲に負けてラジャの娘を選んだ恋人ソロルへの愛と恨みというアンビバレントな感情な

¹²⁸⁹ 演技や役作りに対するプティパの考え方についてヴェラは、「父の芸術観や方法論のいくつかは、シェーブキン（原文ママ）やスタニスラフスキーのそれと共通している。父はいつもダンサーたちにたいして、台本に書かれているバレエの主題と登場人物のイメージに、踊りをきちんとあわせるように求めた」と証言し、その例として、プティパが《ファラオの娘》のアスピシア役を演じるマチルダ・クシェシンスカヤに対して王女らしい振る舞いと期待されるイメージに自分を合わせることを求めたエピソードを掲げている。プティパ、前掲書、136～137頁。ヴェラは、結核によって帝室劇場を退団した後、女優に転じている。演劇経験者である彼女による、シェーブキンやスタニスラフスキーとプティパの芸術観・方法論との共通性の指摘は、重要な示唆を含んでいる。シェーブキンは、場面や情景によりパターン化した紋切り型の演技を脱し、リアリズム演劇を確立した俳優・演出家である。演劇と違いバレエは、振付という「型」に縛られているが、ただその「型」の持つ舞踊美を表現するだけでなく、その「型」を逸脱しない範囲で表情や動作、目線などに役柄や場面にふさわしい迫真性を込めることは、バレエにおいても十分可能である。プティパは舞踊美にもこだわったが、美しく見えるパの型をなぞるだけではなく、そこに作品の筋や役柄に似つかわしい表現を加えることをダンサーに求めたのである。スタニスラフスキー・システムは、プティパがメートル・ド・バレエを務めていた時代にはまだ演劇メソッドとして明確な形を取っていなかった。しかしプティパがクシェシンスカヤに要求したことは、スタニスラフスキーの唱えた「役を生きる」とほぼ同義であり、振付創作に関するプティパが自身の言葉「筋書きに対応する踊りを考案しなければならない」とも呼応している。プティパの振付は、台本の主題と役のイメージに沿って考案されたものであった。だからこそ、彼はダンサーに対して、役のイメージに基づいて振りを理解し表現へと結びつけていくことを望んでいた。「踊りをきちんとあわせる」という言葉からは、その要求が、マイム場面など演劇力の必要な個所のみならず、舞踊場面にも及んでいたことがわかる。プティパは、バレエの造型的な美と調和に徹底的にこだわった高い完成度の振付を行ったが、その舞踊美が、役の人物造型や筋立てから乖離して独り歩きすることは拒否していたのである。

ど——や、《海賊》の改訂でマイム場面〈小さな海賊〉を付加することでメドゥーラの人物像に深みを持たせたこと（「2-2-2. 二大花形舞姫時代到来とプティパの昇進」参照）などに、如実に表れている。

なお、主題を決めた後の、台本から振付全体を構想するという作業については、《眠れる森の美女》制作時の振付シナリオが現存しているので、全体構想というものがどの程度までの深さなのかのあらましを知ることができる¹²⁹⁰。このシナリオでは、どの幕（景）に誰のどのような踊りを配置するかが、通し番号が付された曲順によって示されている。一部の曲には舞曲名と曲の拍子と小節数も書かれている。また場面ごとの舞台美術や人員配置も記されている。マイム場面に関しては、戯曲のような台詞のやり取りの形で表現されている。プティパが登場人物の人物造型を全体構想の段階から考えているのは、このマイム部分を台詞として表現するためであると考えられるが、同時に、この全体構想の段階で既に登場人物の人物像の熟考も行っているからこそ、台詞に落とし込むことも可能なのだとも言える。

プティパの創作手順2：舞台を俯瞰するために人形を使用

ニコライ・レガートは、プティパがテーブル上に並べたチェスの駒のような人形を使用しながら舞台上の人員配置の構想を行っていたことを証言している。この作業についてレガートは、「新しいバレエの演出をはじめるとき」に行うと述べているので、全体構想を考案している際に行われていたものだと思われる。

¹²⁹⁰ この振付シナリオの表紙には1889年7月22日／露暦10日、内容部分の冒頭には7月17日／露暦5日の日付が書き込まれており、内容は第1幕から第4幕として記されている。これに対し、実際のプティパとチャイコフスキー（当時はモスクワ郊外在住であった）の対面での打ち合わせは、1888年11月18日／露暦6日から開始されており、プティパはこの時にプロローグの作曲指示書を、12月30日／露暦18日に第1～2幕を、1889年2月3日／露暦1月22日に第3幕を、チャイコフスキーに手渡ししている。作曲指示書の内容は、振付シナリオよりもシンプルで、曲番号ごとに拍子と速度、ときに曲想や場面の簡単な説明が書かれている。したがってこの1888年から89年にかけての作曲指示書手渡しより前の段階で、プティパの振付シナリオの最初のもは構想されていたと考えられる。チャイコフスキーは1888年12月頃から作曲を開始し、1889年8月28日／露暦16日にはオーケストレーションを含めて全ての作曲を完了、その後公演までの4か月で、プティパと対面での打ち合わせを通して、8月の完成稿に更に修正を加えている。この制作進行から考えて、この1888年7月の日付のプティパの振付シナリオは、チャイコフスキーの完成稿をもとに対面で打ち合わせ作業段階に入る直前に、振付構想の決定稿を仕上げたものだと見ることができる。しかし、ここに書かれた内容から、プティパの全体構想がどの程度の詳しさなのかをうかがい知ることができる。John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker* (Oxford: Oxford University Press, 1991), pp. 359-370.

大人数を扱う群舞や群衆シーンのプティパの振付の巧みさについては、同時代人からも 20 世紀の舞踊家からも高い賞賛の言葉が寄せられている。1870 年代から 80 年代前半のプティパの花形舞姫ヴァゼムは「グループ・ダンスやコール・ド・バレエの振付は本当に輝かしい」と賞賛している¹²⁹¹。バランシンは「集団の人間関係を把握する見事な手腕」、カルサーヴィナは「複雑ではあっても、目で見るとたいへん明快な構図を描」いていると述べている¹²⁹²。このプティパの群舞・群衆シーンの巧みさの秘密の一端は、舞台全体の配置を俯瞰できる、この人形の使用にあると思われる。

レガートは、こうして長時間をかけて構想したものの中で最良のアイデアを、プティパはノートに書き留めたと述べているが、ヴェラは構想時に人形使用だけでなく、ノートに書くことを行う場合もあると述べている。その一例が「論文内掲載・図表 40 プティパの振付ノートの一例：《眠れる森の美女》プロローグ」である。これはプロローグの前半、妖精たちのヴァリエーションが始まる前のアダージオの部分の人員配置を記したものである。図の①～⑰の数字とその説明は、図の出典であるスロニムスキー他編集『マリウス・プティパ：資料、回想録、記事 *Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи*』¹²⁹³の编者による情報である。①～③と④～⑥が仮のスケッチ、⑦～⑫と⑬～⑰が実際の振付ということなので、この図はヴェラの証言にある、ノートに書きながら構想を練った場合の例となっている。

¹²⁹¹ Yekaterina Ottovna Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre (Originally published as *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884*, Leningrad, 1937): Part 3,” translated by Nina Dimitrievitch in *Dance Research* 5/1 (April 1987): 23.

¹²⁹² プティパ、前掲書、石井洋二郎訳、159 頁、171 頁

¹²⁹³ Юрий Иосифович Слонимский, et. al. (ed.). *Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи* (Ленинград: Искусство, 1971), p. 190.

図表 40 プティパの振付ノートの一例：《眠れる森の美女》プロローグ

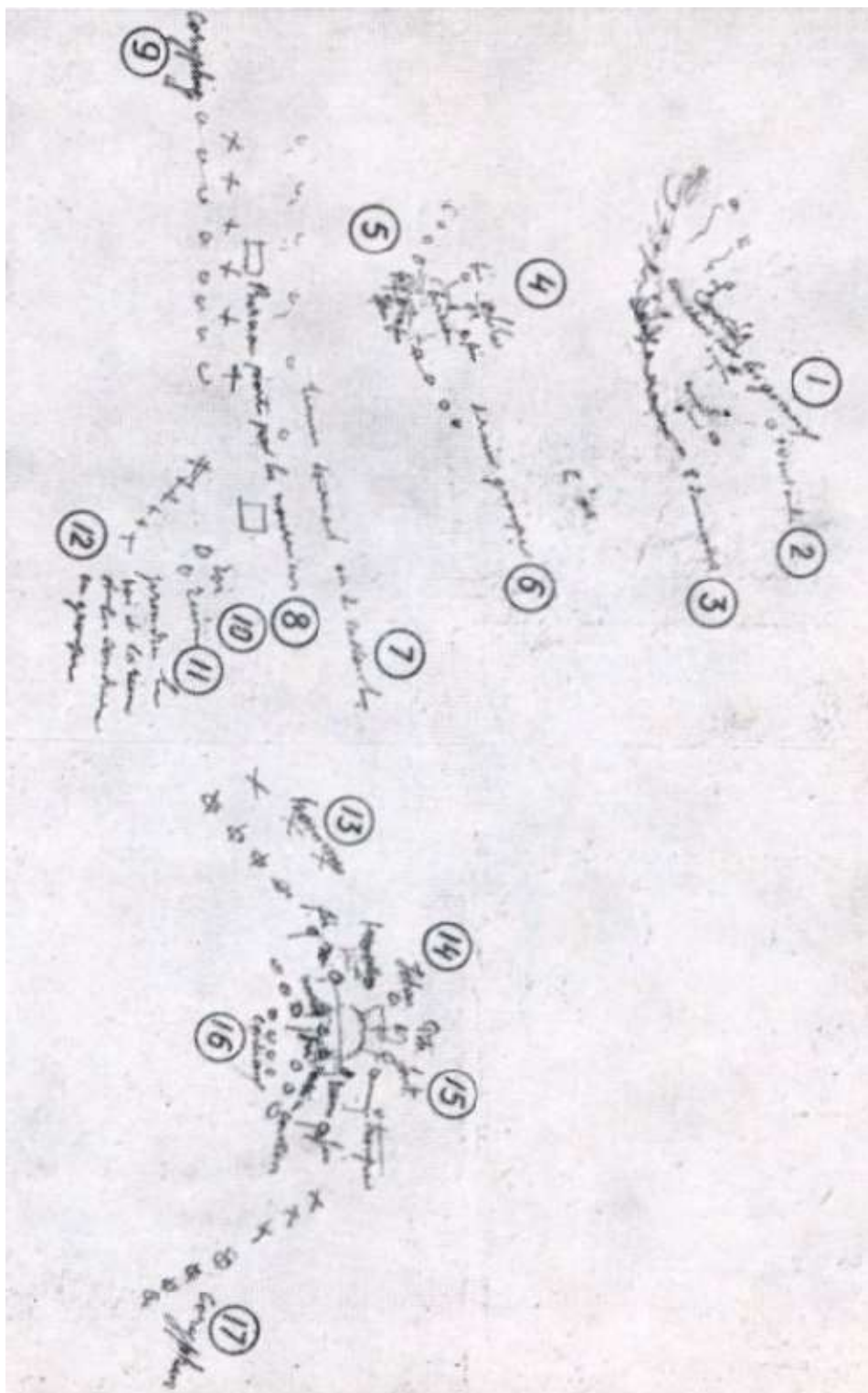
Слонимский, et.al. (ed.), (1971), p.190.より転載（拙訳）

《眠れる森の美女》プロローグの妖精たちのアダージオ部分（妖精たちのヴァリエーションの前の部分）のスケッチ。
（紙面の都合上、図は右方に90度回転して掲載）

①～③と④～
⑥) は仮のスケッチ。
⑦～⑫と⑬～
⑰) が実際に振り付けられたもの。

⑦～⑫乳母がオーロラのゆりかごを、妖精たちがリラで飾られた台上に並ぶ舞台中央へと運んでくる。リラの精がグループを導き、次の図へ移行する。
⑬～⑰アダージオが最高潮に達し終わる部分。リラの精

① 膝まずく ② 扇 ③ 8人のダンサー ④ リラの精 ⑤ 妖精、妖精、妖精、妖精、ヨハンソン、ゆりかご ⑥ 最終グループ ⑦ ?…紡糸、壊れる (原文ママ) ⑧ 乳母たちがゆりかごを運ぶ ⑨ コリフェ (訳注・リラの精のお付き役のダンサー) ⑩ 王 ⑪ 王妃 ⑫ 王と王妃をグループへと連れていく ⑬ 男性 ⑭ ヨハンソン (訳注・カナリアの精役のダンサーの名) ⑮ トランペット ⑯ 贈り物、妖精、王、王妃、妖精、乳母、妖精、乳母 ⑰ コリフェ



プティパの創作手順3：作曲指示書による大枠の指示

本項冒頭に掲げたインタビューで、プティパは、音楽について考える段階は台本に基づき主題と全体の構成を定めた後だと述べている。プティパの音楽的能力に関して、ヴァゼムは回想録の中で、「音楽や音楽のリズムを感じることができず、音楽性に欠けていた」と指摘しているが、サン＝レオンほどの腕ではなかったにせよ、プティパもまた幼少期からヴァイオリンの正規教育を受けており、この評価は不当である。チャイコフスキーに渡した「作曲指示書」の指示の出し方からも、彼の音楽的能力が専門的な水準に達していたことは明白である。バランシンはプティパについて「彼はヴァイオリンの名手であり、すぐれた音楽家でもありました。作曲家にたいしても、専門家の言葉で話ぐできました」と述べている¹²⁹⁴。

チャイコフスキー宛ての作曲指示書は、チャイコフスキーが座付き作曲家ではなかったために書面として残っているが、プーニやミンクス、ドリゴら座付き作曲家に対しても、おそらく口頭又は簡便なメモ程度などで同様の指示が行われていたと思われる。こうしたメートル・ド・バレエから作曲家へのあらかじめの作曲指示は、プティパのみならずディドロやペローも行っていたことが同時代人の記録に残っており¹²⁹⁵、プティパだけが特に強権的であったというわけではない。一方、振付家の中にはプティパの方法とは異なり、現

¹²⁹⁴ プティパ、前掲書、159頁。

¹²⁹⁵ ディドロの弟子グルシコフスキーは回想録で「ディドロは音楽とバレエの構造を結び付けるための方法を持っていた。作曲家が音楽を生み出す段階からもう共同参画してしまう、と言ってもよいかもしれない。興味深い大場面は全て、ディドロが家で熟考し、それから各楽曲の長さ、調性、速度、オーケストレーションがデザインされた」と述べている。また学生時代に、舞踊学校のホールで行われたペローのリハーサルを見学していた女優ナタロワは、回想録中にペローとプーニのやり取りについて次のように記している。「プーニは彼のメモを持参してペローに見せた。ペローは以前に各曲のテンポと小節数を指定していたのだった。プーニはそれに従って次のような準備をしてきた。すなわちある曲のモチーフが末尾に書かれた1枚の紙の頁をめくると、同じ曲に対して別のモチーフが書かれている。プーニはこれの一つ目をペローに見せ、モチーフを演奏する。ペローは聴き入っている。『これはどうですか?』『だめだな』ペローは答える。我々若い娘たちは、プーニが頁をめくるのが待ちきれない。これは我々を大いに喜ばせるものであった。『これはどうですか?』『結構だ』。これらの記述から19世紀バレエにおいては、作曲家の創作に先立って振付家が少なくともどの場面にどのような曲を配置するかと、その曲の速度や長さについての指定を行うのは一般的であったことがわかる。Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, pp. 3-4. Anna Petrovna Natarova, "Recollection of the Artiste A. P. Natarova (Originally published as "Изъ воспоминаний артистки А. П. Натаровой," in *Исторический вестник Том XCIV*, 1903), in *A Century of Russian Ballet*, translated Roland John Wiley (Oxford: Clarendon Press, 1990), p. 152.

場でダンサーを動かしながら振り付ける者¹²⁹⁶や、作曲指示書による指示と振付創作の現場で曲を歌って示すことを併用する者¹²⁹⁷もいた。《眠れる森の美女》でのプティパの動きを見ると、振付シナリオが概ね定まった段階で作曲指示書を作り、それをたたき台にダンサー抜きでチャイコフスキーとの対面での打ち合わせを3回行っている。これをもとに、チャイコフスキーが創作した全曲を、今度はプティパ宅でチャイコフスキーに演奏してもらいながら、舞踊動作の考案と楽曲の長さ等、上演に向けた調整や変更を行っている¹²⁹⁸。チャイコフスキーの作曲は、作曲指示書の通りでない部分も少なくなく、特に曲の長さについては、指示よりも長い曲が多い。これについて音楽学研究者・森田は、舞踊動作の考案段階や演出の具体化段階で、プティパの考えに合わせてカットできるように配慮したものでだろうと指摘している¹²⁹⁹。

また楽曲への変更は、チャイコフスキーの意向を尊重しつつ実施された形跡がある。上演直前、チャイコフスキーが立ち会っていない状態で生じた変更について、フセヴォロジスキーはチャイコフスキーに電報を打ち、作曲者としての同意を求めている¹³⁰⁰。

マイム場面の振付と音楽

《眠れる森の美女》の「作曲指示書」¹³⁰¹を見ると、ヴァリエーション等舞踊の見せ場となる曲については、拍子と楽語を用いた速度を必ず指定しているのに対し、演技の見せ場

¹²⁹⁶ クシェシンスカヤは「リハーサルでは、彼（プティパ）はいつも前もって決めていた指示を出すのだが、それはその場で即興的に仕事をしていくフォーキンのやり方とは異なっていた」と述べている。マチルダ・F・クシェシンスカヤ『ペテルブルグのパレリーナ クシェシンスカヤの回想録』 関口紘一監修、森瑠依子訳、東京：平凡社、2012年、141頁。

¹²⁹⁷ デイドロの弟子グルシコフスキーは、デイドロがリハーサル中に思いついたメロディを歌い始めることがあり、作曲家カーヴォスはそれを聴き取って台本とデイドロが事前に考案していた構成に合うよう調整していたと述べている。デイドロは作曲指示書によって楽曲全体の構成プランをあらかじめ示しておきながら、時には創作の現場でみずから歌って示すことで、指示書を補っていたのだということがわかる。Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, p. 4. Adam Pavlovich Glushkovsky, "Recollection of Great Choreographer Ch. L. Didelot, and Some Deliberations Concerning the Art of Dance (Originally published as "Воспоминание о великом хореографе К. Л. Дидло и некоторые рассуждения о танцевальном искусстве," in *Пантеон и репертуар русской сцены*, 1851), in *A Century of Russian Ballet*, translated Roland John Wiley (Oxford: Clarendon Press, 1990), p. 24.

¹²⁹⁸ この際の変更点に関してはワイリーが一覧をまとめている。Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, pp. 401-411.

¹²⁹⁹ 森田稔『永遠の「白鳥の湖」』 東京：新書館、1999年、197頁。

¹³⁰⁰ 森田、前掲書、198～199頁。

¹³⁰¹ Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*; pp. 354-359.

となる曲については、情景や登場人物の説明のみで、拍子や速度に言及しているケースは少ない。舞踊の見せ場となる場面の振付では、奏される楽曲の拍子と速度によって、使用しやすいパがある程度定められてしまう。したがってプティパが舞踊の見せ場の楽曲に関してこのような書き方をしているのは、この先、具体的に動作を考案する段階に進むためにも、振付を規定する大枠となる楽曲の拍子と速度を、作曲家との間で取り決めてしまおうとしたからであると推測できる。これに対し、演技の見せ場部分は、長さを小節数で指定する都合上拍子や速度に言及されている場合もあるが、原則、場面の説明中心であり、どのような音楽を生み出すかは作曲家側に委ねている。

マイム場面の音楽に対するプティパのこの指示の出し方は、珍しいと言える。マイム場面では、振付動作と音のシンクロナイズが最も重要である。ディドロの弟子グルシコフスキーが「バレエにおいて、パントマイムの1ジェスチャーは音楽のまるまる1フレーズを要するかもしれないが、経験の浅い作曲家が必要な4小節のかわりに32小節を書いてしまったら、スピード感と表現力を奪ってしまい、全ての場면을台無しにしてしまう」¹³⁰²と述べている通り、マイムは表現すべき内容に即して、フレーズの長さや曲想を変える必要がある。

実際、あらかじめ作曲指示書を作曲家に渡すタイプの振付家ディドロも、マイム場面に関しては、ピアノの前にいる作曲家に向かって音楽なしでマイム場面を演じて見せ、そのマイムに必要なテンポや小節数、オーケストレーションなどを説明したという¹³⁰³。ディドロの約20～30年後に創作された《ジゼル》のマイム場面も、フレーズの長さや曲想、拍子、速度、調性が目まぐるしく変わり、舞踊場面に見られる8小節単位の規則的なフレーズから楽曲とは異なる様相が見られる。この細かな楽曲の変化は、事前の作曲指示や作曲家単独で創作したとは考えにくく、作曲家の眼前で演じられたマイム動作に対して付曲が行われたものと見てよい¹³⁰⁴。《ジゼル》の約30年後の作品である《コッペリア》では第2幕のマイム場面で《ジゼル》同様のスタイルが見られる。また《ラ・バヤデー》のひと月後に初演されたライジング振付の《白鳥の湖》のオデットと王子の出会いの場面は、

¹³⁰² Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, p. 3. Adam Pavlovich Glushkovsky, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁰³ Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, p. 3. Adam Pavlovich Glushkovsky, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁰⁴ 《ジゼル》創作に際しては、アダン宅の居間をペローとグリジが訪れ、そこで振付がなされることもあったという。Arthur Pougin, *Adolphe Adam: sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques* (Paris : Charpentier, 1877), p. 162.

曲想は安定しているもののフレーズが不規則な楽曲となっている。これは、マイムで演じられる台詞の長さに楽曲を合わせた結果であろう。

これに対し《眠れる森の美女》のマイム場面は、曲想や和声、調性、拍子、速度が安定しており、2・4・8小節単位の規則的なフレーズで出来上がっている。《眠れる森の美女》よりもずっと早い時期に創作された《ドン・キホーテ》や《ラ・バヤデー》のマイム場面¹³⁰⁵も、《眠れる森の美女》同様に、規則的なフレーズから成る曲想の安定した音楽が付曲されている。このようにプティパはマイム場面に対して、楽曲としての自然な流れを優先し、これにマイムの身振りの数や長さを合わせる形で振付を考案している。この振付方法は、マイムというよりはパ・ダクシオン場面の演技の振付に近いものになっている。

また、プティパ作品のマイムは、ロマンティック・スタイル時代の作品のバレエマイムに比べて短文のものが多く、自身もマイムの名手であったプティパは、マイムの舞踊語彙の知識が豊富であり、マイムで伝達しやすい内容と伝達困難な内容も経験的に熟知していた。そのため、振付シナリオを考案する際にマイム場面の対話が短文になるよう工夫を行っていたのではないかと考えられる。

プティパの創作手順4：振り写しとリハーサル

振付の概要も定まり、作曲も完成した後はダンサーたちとのリハーサルの段階になる。リハーサルは「振り写し」から始まり、その後反復練習へと移行する。「振り写し」¹³⁰⁶とは、振付家やレジススール、バレエ教師らが、ダンサーに作品の振付を教える（振りを渡す）段階を指す。ヴェラは、プティパが「まず主役・準主役の振付をやり、それからコール・ド・バレエ全体、そして最後に、舞台に参加するバレエ学校の生徒たちの演出」という手順で振り写しを進めていたと証言している。ニコライ・レガートは、プティパのリハーサルの進め方について、以下のように証言している。

稽古の開始にあたっては、まず稽古場が完全に静まりかえることを求めた。それから音楽が、最初から最後までひととおりに演奏される。つぎに、しばらくのあいだじ

¹³⁰⁵ 《ドン・キホーテ》ではバジルの狂言自殺の場面、《ラ・バヤデー》ではニキヤとガムザッティの対決場面が有名なマイム場面である。いずれもフレーズや曲想は規則的・安定的である。

¹³⁰⁶ 動詞で表現する場合は、「振りを渡す」、「振りをもろう（いただく）」という表現をする。

つと瞑想にふけり、さらにもう一度、音楽を演奏するように求める。このとき、彼は身振りをまじえ、眉を動かしながら、頭の中でダンスを組み立てるのだ。やがて椅子からぱっと立ち上がって、「ストップ」と叫ぶ。彼は音楽を八小節ごとに区切って、段階的にダンスを構成していくのである。彼は自分の考えを、身振りよりはむしろ言葉を使ってダンサーに説明する。ダンスの概略が完全にはっきりしてくると、ダンサーは全体を実際に踊って見せ、プティパはそれを見ながら、いくつかの動きに手を加えて修正してゆく。そして最後にはいつもこう言うのだった。「よし、これでできた。」この言葉を聞くと、ダンサーはいよいよ最終的なヴァリアシオンを踊ってみせることになる¹³⁰⁷。

これは、「ソロのヴァリアシオンや、パ・ド・ドゥ、個々のナンバー」、すなわち主役級やソリスト級ダンサーたちへの振付風景の描写である。プティパはこの際、二度目の演奏時に軽く動いており、演奏を途中で止めた後、すぐ振りを渡す作業に入っている。この行動から考えて、二度目の演奏時のプティパは、その場でゼロから振付を考案しているのではなく、稽古場に来る以前に自宅で作曲家と共に構想した振付を思い出しているものだと見られる。この、前もって構想した振付に対し、ダンサーの個性に応じた修正を現場で加えて、決定版としているのであろう。

コール・ド・バレエの場合も基本は同じ手順であると考えられるが、群舞ではソリストのような振りの微調整の必要がないため、自宅で人形を動かしながら構想した振付をそのまま指導したものと思われる。

ニコライ・レガートは、マイム場面を振付ける際のプティパとダンサーたちの様子についても描写を残している。

彼（プティパ）がダンサーのひとりひとりに自分で役を演じてみせているあいだ、私たちはみんなじっと息を殺して身動きもせず、このすばらしいマイムのちょっとした動きも見逃すまいとするのだった。そしてそのシーンが終わると熱狂的な拍手がまきおこるのだが、プティパはそれにほとんど関心を示そうともしない。軽くほほえみ、特徴的な舌の動きで唇を湿らしながら、平然と自分の場所に戻ってゆく。それから煙草に火をつけ、しばらくのあいだじっと静かにしている。そのあと、プ

¹³⁰⁷ プティパ、前掲書、130頁。

ティパがダンサーたちにいろいろ指摘しながら念入りに作り上げた最終版のマイムを、もう一度全員でやってみるのである¹³⁰⁸。

レガートがバレエ団に入団したとき¹³⁰⁹プティパは既に70歳であった。しかしマイムの振り写しの際には、プティパが役柄全員の振付をみずから動いて示し、その演技に対してダンサーたちが畏敬の念を抱いていたことがこの文章には示されている。レガートはプティパについて「優れた俳優でもあった」と評している。

この振り写しの作業は、ソリスト、コール・ド・バレエ、バレエ学校の学生で別々に行われ、全体を合わせるのは公演の直前になってからであった。プティパはヴァリエーションの振付について、他の無数にあるヴァリエーションとは異なる独自の特徴を与えなければならないという点で、振付創作の中で最も難しいと語っている¹³¹⁰。レガートは、プティパが女性の振付は得意だったが、男性の振付は苦手で、振付のアイデアを探しに舞踊学校のヨハンソンのクラスによく顔を出していたと述べている¹³¹¹。プティパのヴァリエーション振付の能力に関して、ヴァゼムは「プティパの創るヴァリエーションは単調だ」と批判している。しかしレガートは「それぞれのバレリーナが引き立つような動きやポーズを発見する驚くべき能力をもっていた」、バランシンは「彼はどんな動きが各人の個性に合っているかを、完璧に心得ていました」と述べている¹³¹²。

プティパの舞踊語彙

プティパの舞踊語彙は、バレエ・ダクシオン時代後期から七月王政期にかけてのフランス派のダンス・クラシックを基本としている。これは彼がジャン＝アントワーヌから教育され、パリでヴェストリスに師事し、渡露以前の舞踊レパートリーを通じて経験してきたスタイルである。バランシンの叙述に「プティパはフランスからエレガンスの伝統をもた

¹³⁰⁸ プティパ、前掲書、129～130頁。

¹³⁰⁹ レガートは1888年夏に帝室舞踊学校を卒業し、88/89シーズンからバレエ団員となっている。

¹³¹⁰ プティパ、前掲書、109～110頁。

¹³¹¹ Vazem, "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 3," in *Dance Research* 5/1 (April 1987): 23.

¹³¹² プティパ、前掲書、129頁、132頁、159頁。

らしました」¹³¹³とあるように、フランス派は優雅さや詩的な抒情性と、ダンス・アカデミックの規範に忠実であることに由来する気品を特徴としている。

プティパ来露以前から、ペテルブルクの帝室舞踊学校は身体の柔軟性を重んじるロシア派と、フランスからの招聘ダンサーが指導するフランス派のメソッドの長所を融合させた指導がなされてきた。プティパと同世代の第一舞踊手ヨハンソンが舞踊学校のバレエ教師となったこと¹³¹⁴で、デンマーク（ブルノンヴィル）派のメソッドも加わることになった。デンマーク派を確立したブルノンヴィルは、プティパ兄弟と同じヴェストリスの門下でオペラ座でも数年間踊っている。したがってデンマーク派はバレエ・ダクシオン時代末期から七月王政期初期のフランス派の一種の分派であり、フランス派との親和性が高い。更に1887年以降、イタリア派のチェケッティが舞踊学校の教師陣に加わったことで、ペテルブルク帝室舞踊学校は、当時のバレエ界の四大流派全てを融合したメソッドを持つことになった。

イタリア派は、1850年代後半に起こったトゥ・シューズの改良を、効果的に取り入れることに成功したメソッドであり、女性ダンサーのポアント技法の伸長に極めて有効な教育訓練法であった。プティパは、第一次イタリア派来露の頃から、イタリア人舞姫たちの高難度のバを作品に取り入れることを躊躇なく行ってきたが、イタリア派が教育体制に取り入れられ、従来の帝室舞踊学校のフランス＝ロシア系の優美さと結びつくことで、1890年代からは、イタリア人舞姫たちのためにプティパが創作した振付の美しさを少しも損なわずに踊りこなすことのできるロシア人ダンサーたちが、続々とバレエ団に入団し始めることになった。この時期から、プティパの振付創作の可能性は大きく広がることになる。

イタリア派の技巧と共にプティパが積極的に振付に採用した高難度の振付が、リフトである。プティパによる《ラ・バヤデール》、《ムラーダ》の振付メモにも、リフトの存在が書き記されている（「論文内掲載・図表 41 プティパ振付に含まれるリフト」参照）。リフトはペローも振付に取り入れており（「2-1-4. 1850年代のペローと帝室劇場の変容：クリミア戦争の影響」参照）、この時には批判する舞踊評も見られたのだが、プティパの時代になるとリフトが特別な話題として扱われることもなくなっている。リフトはもはや珍しい振付とは言えないものとなっていたのであろう。

¹³¹³ プティパ、前掲書、158頁。

¹³¹⁴ ヨハンソンは1860年から舞踊学校で指導を始めているが、正式に契約書を交わしたのは1869年であった。ヨハンソンは男女の上級クラスの指導にあたっており、門下からはレガート兄弟、カルサーヴィナ、マチルダ・クシェシンスカヤ、プレオブラジェンスカヤ、パヴロワらが育っている。

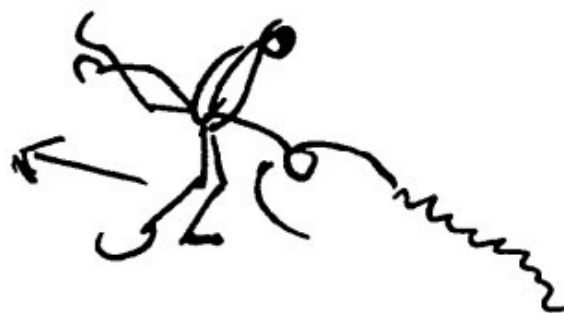
リフトは男性の力強さを活かした、男性にしかできない振付である。マリー・タリオーニ以来、19世紀バレエは女性ダンサーを主役とし、女性美を描き出すことが慣例化していたが、リフトは男性ダンサーが男性らしさを発揮しつつも女性ダンサーを際立たせることができる振付である。リフトを取り入れた作品が積極的に創作されることは、バレエ団において男性ダンサーの存在意義が強められる助けとなる。プティパ時代の帝室劇場は、ヨハンソン、レフ・イワノフ、ゲルト、レガート兄弟、キャクシュト、フォーキンら優れた男性主演級ダンサーを擁していた。これは、プティパと同時期のオペラ座から男性ダンサーがほとんど姿を消し、男性役はトラヴェスティによって演じられるようになっていたのとは対照的である。この男性不在という制約のため、オペラ座作品における振付創作の可能性は、プティパ・バレエよりも狭められていた。

こうしたオペラ座の状態に対し、ペテルブルクでは、帝室舞踊学校から毎年数名の男性ダンサーが入団していた。これは舞踊学校の教育システムの中に、男性ダンサーを育てる教育法が備わっていたことを示している。またプティパが、リフトやロシア各地の民族舞踊といった、男性らしさの発揮が求められる振付の含まれる作品を創作し続けたことの結果でもある。

図表 41 プティパ振付に含まれるリフト



Зарисовка позы балета «Баядерка»



Зарисовка позы балета «Млада»



Группа круга из 36 танцовщиц
с Соколовой и Гердтом посередине



左上：《ラ・バヤデー》の振付メモ。 Слонимский, et. al. (ed.), *op.cit.*, p.186.

右上：《ムラーダ》の振付メモ。 Слонимский, et. al. (ed.), *op.cit.*, p.186.

左下：《ムラーダ》の振付メモ。 36人のコール・ド・バレエの中央にソコロワとゲルトの主役カップルのリフト。
Слонимский, et. al. (ed.), *op.cit.*, p.189.

右下：《カマルゴ》の1901年改訂版の写真。カマルゴ役はレニャーニ、ヴェストリス役はセルゲイ・レガート。
Худеков, *op. cit.*, p.156.

4-2-2. 創作手順から見たプティパのバレエ観

七月王政期オペラ座作品と同じ着想の仕方

作品の核となる主題を考案し、そこから振付全体の構成、個々のダンス・ナンバーの振付へと概要から細部に向かってアイデアの肉付けを広げていくというプティパのこの創作手順は、一見ごく当たり前のようにも見える。しかし振付家の中には、舞踊のアイデアから台本の着想へと進んでいくタイプの者もいた。ヴァゼムは回想録中でサン＝レオンの振付創作手法について――

台本創作にあたってサン＝レオンが考えることは一連の舞踊（コール・ド・バレエ、アンサンブル、ソロ）をいかに最適に組み合わせるかということだけであった。彼のバレエはディヴェルティスマンであった。それゆえ彼は自分のバレエをおもしろく、あるいはわかりやすくしようとはしなかった。

――と述べている¹³¹⁵。サン＝レオンにとって台本や筋書きとは、踊りのための一種の口実なのである。アメリカの舞踊学者ワイリーは、レフ・イワノフもまたサン＝レオン同様、マイムや筋展開を見せることよりも振付動作に重きを置く「振付が台本を支配する」タイプの振付家であったと指摘している¹³¹⁶。彼らの着想法は、プティパが「筋書きに対応する踊りを作らねばならない」と述べているのとは正反対であった。

筋を舞踊で表現するというプティパのこの着想法は、まさにノヴェールのバレエ・ダクシオンの本質そのものであり、また 1830～40 年代のオペラ座バレエ作品の創作姿勢とも共通するものであった。ノヴェールをはじめとするバレエ・ダクシオン理論の提唱者たちが「舞踊による筋表現」を標榜した振付創作を行った結果、バレエは 18 世紀後半にオペラの一部から独立し、芸術上の一ジャンルを形成するに至る。その約 50 年後、七月革命によつ

¹³¹⁵ Yekaterina Ottovna Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre (Originally published as *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884*, Leningrad, 1937): Part 1,” translated by Nina Dimitrievitch, in *Dance Research* 3/2 (Summer, 1985): 8.

¹³¹⁶ Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake* (Oxford: Oxford University Press, 1997), pp. 211.

てバレエの観客層がアンシャン・レジームの貴族層からブルジョワ層へと変化したことで、筋の内容こそ古典題材からロマン主義文学的な内容へと変わったものの、バレエに対して「舞踊による筋表現」「台本（筋）の舞踊化」を求めるといふバレエ観自体は持続されていた¹³¹⁷。ヴェロン改革における台本作家制度とは、この姿勢を明確化して劇場運営の中に取り込んだものである（「0-4-1. パリの二流劇場からオペラ座へ」参照）。作家ゴーティエは1848年に発表した舞踊評の中で、オペラ座の観客層に強い筋重視の傾向があることに言及しており¹³¹⁸、バレエに筋表現を求める姿勢は19世紀半ばに至っても依然支配的な考え方であったことがうかがえる。

プティパのダンサー時代に経験してきたレパートリーは、まさにこうした考え方のもとで創作された七月王政期オペラ座作品であった。バレエ創作の出発点に台本を置くプティパの創作姿勢は、このノヴェールから七月王政期オペラ座へと受け継がれてきた「舞踊による筋表現」という伝統的なバレエ観を、彼がそのまま継承していることの表れである。この観点に立つと、筋よりも舞踊美表現にバレエの本質を求めたサン＝レオンのバレエ観のほうが、当時としてはむしろ斬新な発想であったと言える。サン＝レオン作品はしばしば「舞踊を並べただけで中身がない」などと批判を受け¹³¹⁹、西欧での旧作再演を繰り返していた来露当初の3年間で観客のバレエ離れを引き起こしているが、サン＝レオン作品に対するこの反応は逆に、当時のペテルブルク帝室劇場の観客層にも七月王政期オペラ座同様、バレエに筋を求める観賞姿勢が存在していたことを見て取ることができる¹³²⁰。

舞踊美と筋立ての両面を追求

¹³¹⁷ Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2000), p.21.

¹³¹⁸ サン＝レオンの《ラ・ヴィヴァンディエール》に対する舞踊評。前年にサン＝レオンと共にオペラ座にデビューしたチェリートのダンサーとしての資質を褒めつつ、オペラ座の観客層はバレエ作品に良い筋を期待するので、筋立ての貧弱な作品に出続けては人気は下がるおそれがある、という内容が記されている。Théophile Gautier, *La presse*, 23 octobre 1848.

¹³¹⁹ サン＝レオンのこの傾向は、「舞踊中心で筋が希薄なため、ロザティの良さが出ない」という《グラツィエツラ》に対するプレシチエーフの評や、演技の見せ場部分が弱いのがサン＝レオンの特徴であるというヴァゼムの指摘によく表れている。Александр Алексеевич Плещеев, *Наши балет: (1673—1899): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 г.* (Санкт-Петербург: А. Бенке, 1899), p. 190. Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 1,” in *Dance Research* 3/2 (Summer, 1985): 8.

¹³²⁰ スカルコフスキーの舞踊評には、サン＝レオン作品の舞踊の見せ場を取り上げて賞賛しているものが比較的多い。スカルコフスキーは、舞踊美を重視する新しいタイプのバレエ観寄りの持ち主であったことがうかがえる。Константин Аполлонович Скальковский, *Балет: го история и место в ряду изящных искусств* (1st ed. Санкт-Петербург, 1882), (Москва: Директ-Медиа, 2014), pp. 244-248.

「4-1-1. プティパの創作手順」の冒頭に掲げたプティパの言葉は、引退の翌年である1904年に書かれた自伝の中の言葉である。ヴェラの言葉も1930年頃のものと思われる。これらの時期を考慮すると、プティパがこの「舞踊による筋表現」という創作姿勢を生涯持続したということがわかる。

但しこれは、彼が舞踊美を二の次にしていたということではない。同じインタビューの中でプティパは、「バレエというのはまじめな芸術であって、そこでは造型と美がなによりも優先する」¹³²¹、「振付は建築と同じで、美と調和の上に成り立つ芸術だ」¹³²²と述べている。またこれを裏付けるように、ニコライ・レガートやカルサーヴィナ、ニジンスカ、バランシンら帝政末期に育った舞踊家たち¹³²³も、プティパの振付の舞踊美について証言している。ニコライ・レガートはプティパ・バレエについて「彼のシステムは、全く単純な言葉に要約できる。『美と、優雅さと、簡潔さをめざせ。それ以外にはいかなる規則も認めてはならぬ』」と評している。カルサーヴィナはプティパ作品のソロやアンサンブルについて「詩的なヴィジョンに満ちあふれ、舞踊についても構成の点でも完璧なシーンを創造したので、それらの場面はちょうど台座から外された宝石のように、作品全体からは独立した固有の生命を獲得したのです」と述べている。バランシンは、プティパ作品が「因習的な詩学」「オペラを気取った幼稚なパントマイム」による型通りの演出で毎年上演されていることを批判しながらも、プティパの振付そのものはダンスの本質から出発したものであり音楽と高度に調和していると、言葉を尽くして絶賛している。ニジンスカ **Бронислава Фоминична Нижинская** (1891~1972)¹³²⁴もまた「プティパは、ダンス以外の要素を作品にいっぱい詰めこみすぎていた(中略)。しかし、余計なものに包まれていたとはいえ、彼のダンスは天才の輝きを確かに放っていた」と述べている。

プティパは、言葉から喚起されるイマジネーションを創作の原動力としつつも、舞踊動作(振付)そのものを創出するにあたっては舞踊美の実現に主眼を置いた。プティパの振付スタイルとは、言語イメージとの深い紐帯と、そこからの解放の両面の可能性を孕んだ

¹³²¹ プティパ、前掲書、120頁。

¹³²² プティパ、前掲書、125頁。

¹³²³ レガートとカルサーヴィナは、引退前のプティパから直接の指導を経験したダンサーである。バランシンとニジンスカはプティパ在職中に子役での出演を経験した世代で、共にバレエにおいてはすべてが舞踊という手段で表現されるべきというバレエ観の持ち主であった。プティパ、前掲書、130頁、158~160頁、163頁、182頁

¹³²⁴ ニジンスキーの妹。

ものであったと言える。この両面ゆえに、彼の作品は複雑で起伏に富んだ長大な台本と、寓意的でシンプルな台本のいずれにも対応が可能となったのであり、また 20 世紀の物語バレエとプロットレス・バレエの双方の発展の土台たり得たのである。

4-2-3. プティパ作品の台本の特徴

大衆文学・音楽劇・民間伝承由来のロマン主義題材

台本から主題を定めることを以て創作の出発点とするプティパにとって、その前提となる台本の題材の選定は重要な意味を持つ。「付録資料集掲載・図表 O 各振付家の着想源比較」では、プティパ作品の台本の着想源を抽出し、帝室劇場のメートル・ド・バレエを務めた他の 3 人の振付家との比較を行った。

ペロー、マジリエ、サン＝レオンに比べ、プティパ作品には古典作品を背景に持つものが多く、ロマン主義文学の影響が希薄であるかに見える。だがこれは観客層に貴族が多く、国営であるがゆえに帝室関連の祝賀公演の上演も手掛けなければならなかったという、帝室劇場の特性から来る要請に対応した結果である。

他にもプティパ作品の中で突出して多い着想源としては、童話・民話・伝承・神話（ギリシャ神話以外）も挙げられる。ギリシャ神話はヨーロッパ文化の中で古典化したことで汎ヨーロッパ的の性質を備えているのに対し、各国の伝説や民間伝承に基づく童話には、ロマン主義の持つ地域性やナショナリズム、エキゾティシズムという側面が表れている。また既存バレエ作品の台本を転用したプティパ作品では、転用元のバレエは全てロマン主義文学的な筋立てである¹³²⁵。ペローがロマン主義純文学の影響を色濃く受けているのに対し、プティパの場合は同じロマン主義文学でも、大衆小説や、バレエを含む音楽劇作品、童話や民間伝承の影響が強いことがわかる。

¹³²⁵ 《旅のバレリーナ》は、1849 年にハー・マジスティーズ劇場で初演されたポール・タリオニ作品である。スペインを旅するバレリーナが盗賊に襲われ荷物を奪われるが、その美しさと優美さで賊を圧倒して降伏させるという筋である。蝶々はサン＝ジョルジュ台本で、マリー・タリオニが 1860 年に振り付けたオペラ座作品である。魔女に誘拐されて蝶に変えられたマハラジャの娘が、魔女の妨害を乗り越えて人の姿を取り戻し王子と結婚するという話で、《白鳥の湖》との類似点が見られる。《フリサク》はプティパの父ジャン＝アントワヌが 1822 年にモネ劇場で初演したコミック＝バレエである。《真珠》は、ヴェルディ作曲のオペラ《ドン・カルロ *Don Carlo*》(1867) で、王妃エリザベッタが催す舞踏会の中のバレエ場面〈ラ・ペレグリーナ *La Pérégrina*〉からの翻案。漁師が海で見事な真珠を見つけ、スペイン王室の秘宝の真珠「ラ・ペレグリーナ」となる話で、ニコライ 2 世の戴冠式で上演された。

ギリシャ神話由来題材の位置づけ

プティパは、1860年の《オイテルペとテレブシコール》以来、ギリシャ神話由来の題材を時折取り上げている。ギリシャ神話ものは、古色蒼然たるアンシャン＝レジーム時代の作風であるとしてヴェロンが回避方針を打ち出して以来、七月王政期と第二帝政期オペラ座ではほとんど取り上げられていない題材である。つまり、オペラ座型ロマンティック・スタイルの踏襲を中核に据えたプティパの創作姿勢の中では、異色の題材だと言える。オペラ座とは違い、帝室劇場の観客層にはツアーリズム体制下の貴族が相当数含まれていたため、こうした古典教養を前提とする作品も特に敬遠されることはなかった。

しかし、ここで見過ごしてはならないのは、これらのギリシャ神話ものが上演された状況である。これらのほとんどは、夏の離宮でのイベントや皇族の結婚式など、宮廷催事において上演された小品である¹³²⁶。これに対し、大劇場での一般向け公演の作品でプティパが手掛けたギリシャ神話題材作品は3作品のみである。そのうち《キプロスの彫像》はトルベツコイ大公のウィーンでの成功作の輸入上演、《フィアメッタ》はサン＝レオン作品の改訂であり、筋立ての半分は非ギリシャ神話の世俗劇恋愛劇である。つまりプティパのオリジナル作品による大劇場向けギリシャ神話作品は《ペレウスの冒険》のみである。

《ペレウスの冒険》は、サン＝ジョルジュの没後、プティパが協働相手となる台本作家を模索しながら作風確立のためさまざまな試みに挑戦していた時期の作品であり、ダンス・キャラクターを完全に除外したダンス・クラシックのみによる創作を試みたものであった（「2-3-3. 実験的な作品群」参照）。おそらくプティパは、ギリシャ神話題材をダンス・クラシックの品格にふさわしいものだと考えたのであろう。

以上から、ギリシャ神話題材は、プティパにとって、演目に品格が求められるシチュエーションのための特別な着想源となっていた可能性が高い。したがってギリシャ神話由来の作品群は、プティパの創作姿勢が直接反映される一般観客向け作品とは、一線を画したものとして評価すべきである。しかしプティパはこうしたギリシャ神話題材からも再演が

¹³²⁶ 1860年の《オイテルペとテレブシコール》はツァールスコエ・セロー離宮劇場公演、1868年の《キューピッドの施し》は舞踊学校公演、1871年の《二つの星》と1886年の《キューピッドへの捧げもの》、1894年の《フローラの目覚め》、1897年の《テティスとペレウス》はいずれもペテルゴフ離宮公演である。《テティスとペレウス》は、1876年の《ペレウスの冒険》（ボリショイ・カーメンヌイ劇場上演）の短縮版である。

繰り返される人気作¹³²⁷を生み出している。ここにプティパの振付能力のキャパシティの広さを見て取ることができる。

プティパ作品の筋立て 1: 恋愛譚へのこだわり

「論文内掲載・図表 42 プティパ作品の筋立て」にはプティパ作品の筋立ての大まかな分類を示したが、筋展開に関して 3 つの特徴が指摘できる。第一は、幸福な結末となる恋愛劇が作品の主流となっている点である。プティパの時代までの近代バレエの主流は恋愛譚であった。これは、普仏戦争までは欧州のリーディング・カンパニーであったオペラ座バレエ団が、ヴェロンの集客戦略を踏襲して、バレエ作品の筋を軽い恋愛譚を原則としてきたことの結果である。これは、プティパがオペラ座作品の流れを継承しようとしていることを示す¹³²⁸。

しかしオペラ座作品では避けられてきたドラマティックな悲劇も、恋愛もので 5 作品、恋愛劇の要素の低い《カンダウル王》を加えると 6 作品ある点は見逃せない¹³²⁹。全体に占める割合は低いものの、これらはいずれも大作であり、初期創作から晩年にまで存在しているため、プティパ作品の筋立ての第二の特徴を形成している。これらにはペロー型のロマンティック・スタイルの影響がうかがえるが、これらは全て台本作家起用の作品であることから、プティパ自身はこうしたタイプの筋立てを考案するのが得意ではなかったものと思われる。これらのうち《カンダウル王》以外はロシア人の台本作家による創作であることから、帝室劇場の観客層の嗜好を汲み上げようとした作品であるとも考えられる。

¹³²⁷ 《キューピッドへの捧げもの》や《フローラの目覚め》は再演が繰り返されている作品である。

¹³²⁸ プティパの非恋愛型作品は、彼の振付家人生の全時代にわたって散在しているが、年代により傾向がはっきり分かれている。ごく初期（1850 年代以前）には、《新ティロリエヌ》、《クラコヴィエンヌのスタイルによるサクソン舞踊》、《ガリシア風舞曲》と単独の舞曲作品が集中しているが、これはプティパ自身の振付の腕が未熟で、筋のない、単体の舞曲しか創作できなかったからであると考えられる。1860～70 年代の《オイテルペとテレプシコール》、《二つの星》、《カンダウル王》は、いずれもスロフシニコワやヴァゼム、ヴェルギナ、ドールの花形舞姫としての存在感を見せるための創作であった。1880 年代以降は、《夜と昼》、《魔法の丸薬》、《真珠》、《四季》に見られる、筋の存在自体が希薄な、抽象度の高い作品が登場する。このうち《夜と昼》、《真珠》は戴冠式記念公演用作品、《魔法の丸薬》はフセヴォロジスキーのフェリゼーションの実験的作品である。《くるみ割り人形》には一応の筋が存在するが、実質的にはお菓子に託した各国の踊りとダンス・クラシックのパ・ド・ドゥをから成るディヴェルティスマンを見せるための口実と化しており、といった寓話の筋を持つ作品が拡大したものとして評価できる。

¹³²⁹ 現代上演される《白鳥の湖》の結末は、王子とオデットの愛の力で悪魔ロットバルトに勝利する筋立てのものも少なくないが、1877年モスクワ初演版（ライジングル振付）も、1895年のプティパとイワノフによる改訂版も共に、恋人たちは湖の波にのみ込まれ、天上で結ばれる筋立てとなっている。

第三の特徴は、第一の特徴の後期における変容と評価できる点であるが、フセヴォロジスキーのフェリゼーション後の作品においても、結婚を扱う童話を題材に選ぶことで恋愛譚としての性質の維持に努めているという点である。19世紀後半の西欧のフェリは、筋立ては希薄化し、豪華な舞台美術や大掛かりな装置、大人数の舞踊によるスペクタクル性で見せるレビュー的な傾向を見せる。フセヴォロジスキーが当初取り入れようとしたのは、この種のフェリであった。しかし《魔法の丸薬》が成功作として生き残らなかったことで方針を修正し、中期までのプティパ作品の主要な筋立てであるメロドラマ風恋愛譚との中和を図った結果、結婚にまつわる童話が題材として選択されるようになったと見ることができる。これらの童話は王侯貴族の結婚を描いており、帝室礼賛をシンボライズできる筋を意識していることがうかがえる。

図表 42 プティパ作品の筋立て

各種資料に基づき高島登美枝が作成

※筋立てが不明の作品は割愛した

※★は台本作者起用作品

ジャンル	主題・筋立ての傾向		作品
非恋愛	筋なし	舞曲	新ティロリエヌ、クラコヴィエヌのスタイルによるサクソン舞踊、ガリシア風舞曲
		抽象的、レビュー的	魔法の丸薬、
	筋が希薄	舞踊美を描く	オイテルペとテレブシコール、旅のダンサー★、二つの星
		寓話風	夜と昼、真珠、四季
	筋あり	恩返し	くるみ割り人形
		王権の正統性、傲慢の罰	カンダウル王★
恋愛	喜劇 ハッピーエンド	恋人同士が困難を越えて絆を深める、または結婚する	摂政時代の結婚、パリの市場★、ファラオの娘★、フロリダ、ドン・キホーテ、カマルゴ★、蝶々★、ペレウスの冒険、盗賊★、ロクサーナ★、ゾライヤ★、王の命令★、キューピッドへの捧げもの、タリスマン★、ハールレムのチューリップ、眠れる森の美女★、シンデレラ★、フローラが目覚め、青髭★、ライモンダ★、魔法の鏡★
		恋のどたばた（喜劇的要素の強いもの）	薔薇、すみれと蝶、ティタニア、真夏の夜の夢、騎兵隊の休息、アルレッキナーダ、侯爵夫人の心
	悲劇	男性の片思い、失恋（深刻でないもの）	青いダリヤ、トリルピイ、蝶々の気まぐれ、キプロスの彫像★
		ファム・ファタール	雪娘、睡蓮、カルカブリーノ★
		恋人同士が愛し合いながらも困難に屈する（あの世で結ばれる筋も含む）	レバノンの美女★、ラ・バヤデール★、ムラーダ★、巫女★、白鳥の湖★

プティパ作品の筋立て 2：夢幻的場面（バレエ・ブラン）を設ける

第 2～3 章で既に見た通り、プティパは 50 年にわたる創作歴を通じて、七月王政期の二大花形舞姫から生まれた 2 系統ロマンティック・スタイルの振付手法を持続し続けた。「付録資料集掲載・図表 P 夢幻的場面を含むプティパの中～大規模（2 幕以上）作品一覧」は、プティパが創作した 2 幕以上の作品のうち、フィリップ・タリオーニが《悪魔ロベール》や《ラ・シルフィード》で用いたダンス・クラシックの振付手法であるバレエ・ブランを含むものの一覧である。掲載された作品の初演年を見ると、彼が 1860 年頃から 40 年間にわたって、途切れることなく夢幻的場面を持った作品を作り続けていることがわかる。

これら夢幻的場面のうち、楽譜と台本、現存する振付から構成がわかるものを一覧にしたものが、「付録資料集掲載・図表 Q プティパの振り付けたバレエ・ブランの構成（自作および他作改訂）」である。ここから、プティパの夢幻的場面はいずれも、最初に女性群舞、次にソロまたはアンサンブルによるソリストの踊り、後半に女性主役または男女カッパルの踊り、最後は全員参加の総踊りという骨組みになっていることが読み取れる。

これらの多くで、登場する男性ダンサーは主役のみであり、女性ダンサーの衣装は主役舞姫からコール・ド・バレエに至るまでお揃いである。つまりプティパは、同じような姿かたちの女性ダンサーのディヴェルティスマンによって夢幻的場面を描き出すというこの手法を、一種の「型」であるかのように生涯反復し続けたのである。《ファラオの娘》のナイルの川底の場面は、そのプロトタイプとなっている。

プティパは、このバレエ・ブランと、群舞の次にソリスト級、その後に主役級の踊りを配列し、最後にまた群舞で締めくくるというディヴェルティスマンの典型的構成を組み合わせることで、夢幻的場面を作品中のハイライトに仕立て上げた。かつ、途中でマイムなどの演劇的な表現を適宜織り込みパ・ダクシオン化することによって、作品全体の筋展開とディヴェルティスマンの自然な調和が生まれるよう配慮を行っている。

プティパ作品の筋立て 3：民族舞踊場面を設ける

民族舞踊もまた。バレエ・ブランと並ぶ、ロマンティック・スタイルの振付手法の特徴である。「付録資料集掲載・図表 R プティパが振り付けた民族舞踊」が示す通り、プティパは創作の最初期から多くの作品で民族舞踊を積極的に取り入れている。このためプティパ作品では、舞台設定にはスペインや中近東など特徴的な民族舞踊を有する土地が舞台として選ばれるか、外交使節やロマの民など異国からの訪問者が登場する筋立てが採用されている。

民族舞踊のバレエ作品への取入れは、プティパだけでなく、オペラ座作品においても 19 世紀後半まで持続している（「付録資料集掲載・図表 A 七月王政期からバレエ・リュス来仏前までのオペラ座制作バレエ作品一覧」参照）。ただ、七月王政期作品に見られたフランス植民地関連の題材は 19 世紀後半には消え、代わりに南仏、スペイン、イタリアなど比

較的パリから近いエリアを取り上げたものと、日本を舞台にした作品が登場している¹³³⁰。こうしたオペラ座の傾向に対し、プティパはロシア領内の民族舞踊や国境地域のオリエンタル・ダンスを盛んに作品に取り入れている。オペラ座や西欧の劇場の作品ではこうした地域の踊りを取り上げることが少ないため¹³³¹、これらロシア帝国と周辺地域の民族舞踊はプティパ作品の一つの特徴を成している¹³³²。

プティパ作品に登場する民族舞踊には、《ラ・バヤデー》の婚約式の場面での〈太鼓の踊り〉のようにダンス・キャラクターとして振り付けられているものと、1881年改訂版《パキータ》で付加された〈グラン・パ〉のようにダンス・クラシックの振付の中に腕の動きや頭の角度などによって民族色を加味したもの、《眠れる森の美女》のデジレ王子のヴァリエーションのように音楽のみが民族舞踊の舞曲で振付は全くのダンス・クラシックであるものの3通りがある。このうちダンス・キャラクターとしての民族舞踊の振付に関してプティパは、「かりにも伝統ある舞踊を自分の思いつきで勝手にゆがめてしまうのはまずい」との考えを有していた¹³³³。

プティパはスペイン時代にも民族舞踊の観察と研究に熱心に取り組んでいるが（「1-2-4. プティパのスペイン時代に関する考察」参照）、初期作品《グラナダの星》のスペイン舞踊に対し、真正性を追求するあまり土着の民族舞踊風であり過ぎてバレエ的ではないと批評された経験もしている（「2-1-3. ペロー時代：創作活動の中断と再開」参照）。一般人参加型舞踊である土着の民族舞踊の動作を、訓練された舞踊専門家による鑑賞型舞踊であるバレエの中にかくに洗練させて取り込むかということ——ダンス・アカデミックの身体技法から逸脱せずに、土着の民族舞踊それぞれの真正性をいかにして保持するかということ——に、プティパは常に真摯に向き合い続けてきたのである¹³³⁴。

¹³³⁰ 《イエッダ *Yedda, legende japonais*》(1879) と 《夢 *Le Rêve*》(1890) が日本を舞台にした作品である。

¹³³¹ 1893年、露仏同盟締結の年に《ロシアの祭り *Fête Russe*》と題されたディヴェルティスマンがオペラ座の新作として発表されているが、政治を反映している点でも、ロシアの民族舞踊を取り上げている点でも、オペラ座作品としては珍しい事例である。

¹³³² プティパ自身も「ダンスの種類がきわめて多様であるという点でも、わが国のバレエは他国のバレエと違っている」と述べている。プティパ、前掲書、121頁

¹³³³ この言葉は、プティパがオペラ《ルスランとリュドミラ》のカフカス舞踊〈レズギンカ〉の振付を依頼された際のものである。彼はこの地方を全く知らず、レズギンカについての正確な知識もいっさい持ち合わせていなかったため、彼は、皇帝親衛隊のカフカス人ダンサーにレズギンカを目の前で踊ってもらい、それを観察・分析して振付を行った。プティパ、前掲書、94頁。因みに、サン＝レオンはプティパとは逆に、民族舞踊の本物らしさに対して強いこだわりはもたなかった。Юрий Алексеевич Бахрушин, *История русского балета* (Москва: Советская Россия, 1965), p. 118.

¹³³⁴ プティパ後期から20世紀前半にかけてダンス・キャラクターの名手として活躍したシリャーエフは後年、プティパの民族舞踊への姿勢はダンス・クラシックを土台にしたアプローチをであり、民族舞踊を

オペラ座型ロマンティック・スタイルを代表する花形舞姫マリー・タリオーニとファニー・エルスラーは、共にダンス・クラシックと民族舞踊の両方で観客の喝采を集めているが、プティパもまた、彼の歴代花形舞姫たちにはダンス・クラシックと民族舞踊の両方を振り付けている。例えばプティパのミューズ、スロフシチコワはダンス・クラシックのテクニクが弱かったため、プティパは《レバノンの美女》のオリエンタル・ダンス〈シャルムース〉によって彼女の見せ場を作ったが、最終場面ではダンス・クラシックのヴァリエーション〈鳩のパ *pas de la colombe*〉も彼女に与えている。《ラ・バヤデル》でも主役のヴァゼムに、ニキヤの死の場面のオリエンタル・ダンスのヴァリエーションと〈影の王国〉のダンス・クラシックの両方を振り付けている。プティパのこの振付姿勢からは、ダンス・クラシックに卓越した花形舞姫は同時に民族舞踊の名手でもあるべきという考え方が読み取れる。プティパは、主役を担う花形舞姫に、マリー・タリオーニやエルスラーの伝統を受け継ぐことを望んでおり、そうした能力を持つダンサーのための作品を創造することで、彼自身もオペラ座型ロマンティック・スタイルの継承者であろうとしてきたのである。彼のこの信念は、《ライモンダ》第3幕のライモンダのヴァリエーションの中に集約されることになる（「3-2-3. ロシア外交と後期プティパ作品3：《ライモンダ》」参照）。

プティパ作品の筋立て4：演技の見せ場としてマイムによる対話場面を設ける

プティパは演技の見せ場として、パ・ダクシオン場面だけでなく、登場人物同士のマイムによる対話場面をわざわざ作中に設けることも頻繁に行っている。この台詞のやり取りによって筋を展開する台本構成は、ペローがパ・ダクシオンを用い始める以前の時代、ロマンティック・スタイル第一世代作品で盛んに用いられた方法であるが、その起源はバレエ・ダクシオン時代に由来する。プティパの時代にあってはアナクロニズムに見えるこの振付手法であるが、その中のいくつかのものは、舞踊のハイライト場面に匹敵する見どころ

土台にしたアプローチではなかったと回想している。Meisner, *op. cit.*, pp. 148-149. しかしシリャーエフのこのプティパ評の理解にあたっては、シリャーエフの活躍した時代がモダニズム期であったことに留意する必要がある。フォーキンやニジンスキーのバレエ・リュス作品に見られるように、モダニズム期のバレエ作品では、ダンス・アカデミックの身体技法を超える新しい舞踊語彙模索の一環として、民族舞踊の中の非ダンス・アカデミック的動作を振付に取り入れることが行われた。プティパが、民族舞踊の動作をダンス・アカデミックの範疇内に取り込むことでダンス・アカデミックの舞踊語彙を増やそうしたのに対し、モダニズム時代の振付家は、ダンス・アカデミックの舞踊語彙からの逸脱している民族舞踊の動作をそのまま活かすことによってダンス・アカデミックの枠を超えて舞踊語彙を拡大しようとしていたのである。

るとして観客に受け取られていたことが、同時代の舞踊評から読み取ることができる。

《海賊》再演に挿入した〈小さな海賊〉、《フロリダ》の〈女優ラシエル風の悲劇〉、《カンダウル王》の王妃ニシアの狂乱の場、《ドン・キホーテ》の〈バジルの狂言自殺〉、《ラ・バヤデール》のニキヤとガムザッティの対決場面、結婚式でのニキヤの亡霊出現場面などは、1860～70年代作品の中で有名なマイム場面となっている。

1880年代のプティパの活動にはペロー作品などのロマンティック・スタイル期の旧作の改訂が多いが、プティパはこの際、原作の有名なマイム場面には手を加えることなく残している¹³³⁵。プティパのこの創作姿勢からは、ロマンティック・スタイル作品の中にも引き続き生き続けていたバレエ・ダクシオン・スタイルのマイムを一概に旧弊として否定するのではなく、その中の優れたものに関しては未来へ繋げていこうとする意識が読み取れる。

1890年代の作品では《眠れる森の美女》プロローグのリラの精と悪の精カラボスの対決場面、《白鳥の湖》第1幕で王子が母から結婚を進められる場面、第2幕の王子とオデットの出会いの場面などでこの振付手法が用いられている。1860～70年代作品に比べ、これらの場面の長さは短縮傾向を見せているものの、振付自体は以前と全く変わらぬマイムを用いた対話となっている。20世紀目前のこの時代になってもなおバレエ・ダクシオン風マイムによる振付を継続的に行っていることから、ロマンティック・スタイルを伝統として保持・継承し、堅持していこうとするプティパの強い意志を読み取ることができる。

4-2. プティパ・バレエの到達点：インペリアル・スタイル

4-2-1. スペクタクル性の高さに関する検討

作品の長さについて

メイスナーを始め、プティパ作品の特徴にスペクタクル性の高さを指摘する研究者は少

¹³³⁵ 《ジゼル》の第1幕冒頭、ジゼルをめぐってロイスとヒラリオンが争う場面やジゼルの狂乱の場は、コラーリ＝ペロー版（もしくはロシアで上演されてきたペロー版）のマイム場面がそのまま残っている。《ラ・フィユ・マル・ガルデ》も終幕の〈私がもし結婚したら〉というコラスとの結婚生活を夢想するリーズのマイム場面は残されている。

なくない¹³³⁶。しかしスペクタクル性という語には、作品そのものの長大さという意味と、演出の豪華さや奇抜さ、大人数の登場によるインパクトの大きさ、作品で描かれた世界のスケールの大きさという四通りの意味が含まれていることに留意する必要がある。プティパのスタイルについての結論を導くに先立ち、本項では、このそれぞれの観点からプティパ作品を検討した時、スペクタクル性の高さが果たしてプティパの特徴に該当するののかについて再考を加える。

まず、作品の分量の長大さという点では、確かにプティパの大規模作品には3～4幕構成のものが少なくない。しかしプティパと同時代の振付家では、ペローとサン＝レオン、ポール・タリオニがいずれも4幕作品を創作している¹³³⁷。マンゾッティの《エクセルシオール》は、幕という構成を採用していないが、6部11景という規模である。

これに対し、コラーリやマジリエには4幕作品が見当たらない。これは彼らの活動拠点がオペラ座であったからである。オペラ座ではヴェロンの定めた「バレエは深刻さのない軽い恋愛劇で」という運営方針が長期にわたって守られ続けたことと、オペラとの抱き合わせ上演が通例であったこと¹³³⁸で、ヴェロン体制開始以降35年以上4幕以上の長さの作品は一つも作られていない（1866年11月初演のサン＝レオンの《泉》が実質的には4幕仕立てであるが、作劇構成上は3幕4景の形となっている）。

このことから、作品の分量は劇場の規模や運営方針に左右されるものであることがわかる。ペテルブルク帝室劇場ではプティパ以外の振付家も4幕作品を創作している。プティパは長期にわたりペテルブルク帝室劇場を活動拠点としていたため、欧州各地の劇場を移籍していた同時代の他の振付家に比べ、結果的に長大な作品が増えたのである。したがって作品の分量という文脈での「スペクタクル性」は、プティパ独自の特徴というよりも帝室劇場という劇場の特徴だと解するべきであろう。

¹³³⁶ Meisner, *op. cit.*, pp. 185-189. Lynn Garafola, “Russian Ballet in the Age of Petipa,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), pp. 155-156. 等

¹³³⁷ ペロー作品では《女の闘い》と《アルミード》が、サン＝レオン作品では《せむしの小馬》が4幕である。ポール・タリオニの4幕ものには、《ファンタスカ *Fantasia*》(1869) や《マドレーヌ *Madeleine*》(1876) がある。

¹³³⁸ マチルダ・クシェシンスカヤは1908年のオペラ座客演に際して「当時のオペラ座では、バレエは脇役に追いやられており、公演の最後に上演されるだけで、しかもどんな作品もほとんど注目されなかった」と記している。マチルダ・F・クシェシンスカヤ『ペテルブルグのバレリーナ クシェシンスカヤの回想録』(Marie Romanovsky-Krassinsky, *Princesse. Souvenirs de la Kschessinska, prima ballerina du Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg*, Paris, 1960) 関口紘一監修、森瑠依子訳 東京：平凡社、2012年、125頁。

舞台美術や装置について

プティパ作品には《眠れる森の美女》や《魔法の丸薬》のように舞台美術の華麗なもの、あるいは《バヤデルカ》終幕の神殿崩壊場面のように特殊な仕掛けを施したものなどが数多くみられる。しかしこうした演出の豪華さ・奇抜さという点では、同時代の他の振付家からもプティパに引けを取らない。マジリエの《海賊》の船の難破場面の仕掛け¹³³⁹の大掛かりさは有名であるが、サン＝レオンの《フィアメッタ》も電気によるイルミネーションや鏡を使った舞台装置などを用いた予算をふんだんに投入した舞台であった¹³⁴⁰。ヴァゼムによるとサン＝レオンは新規性のある演出を好む傾向があり、《海賊》の〈生ける花園〉の上演時に、観客が本物の花園にいるかのように感じられるようにと舞台上の巨大な装置から香水を噴霧しようとしたが、これには許可が下りなかったという¹³⁴¹。ペローはハー・マジスティーズ劇場での《オンディーヌ》は、舞台で本物の水を使った七色の噴水を用いている¹³⁴²。コラーリも《杖をついた悪魔》の冒頭で、幕開きと共にマドリッド王立劇場フォワイエでの仮面舞踏会の豪華な舞台セットを出現させ、観客にインパクトを与える演出を行っている¹³⁴³。

ワイヤー吊りによる宙乗りや「せり」や「籠」を使った舞台上下方向からのダンサーの登場・退場程度の演出は、現代のバレエ鑑賞者にとっては大掛かりな演出に見えるが、当時の作品では頻繁に取り入れられていた。舞踊評などでも、特に珍しいものとしては扱われていない¹³⁴⁴。

¹³³⁹ 海賊船が嵐に遭遇し難破する場面。パリ初演では舞踊そのもの以上にこの場面の舞台装置と演出が観客を圧倒し、作品の人気原動力となった。初演（1856年）当時のオペラ座バレエは人気低迷していたが、「落ち目のオペラ座を難破船が救った」と揶揄されるほど、この場面の評判によって観客を取り戻した。この場面は以後のプロダクションでも脈々と継承されており、現代の上演においても見せ場の一つとして扱われている。Guest, *Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet*, p. 307. Natalie Lecomte, “Dans le sillage du Corsaire : de Paris (1856) à Saint-Petersbourg (1899),” in *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, edited by Pascale Melani (Toulouse: Université de Toulouse, 2016), pp. 154-155. 鈴木晶『バレエ誕生』、東京：新書館、2002年、219頁。

¹³⁴⁰ Плещеев, *Наши балеты*, p. 197. 同時期のプティパ作品《フロリダ》でも電気照明が用いられている。

¹³⁴¹ Vazem, “Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 1,” in *Dance Research* 3/2 (Summer, 1985): 9.

¹³⁴² Guest, *Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet*, pp.103-105.

¹³⁴³ プティパ、前掲書、171～173頁。

¹³⁴⁴ フィリッポ・タリオーニは、この時代の振付家の中では、比較的小規模でスペクタクル性を前面に出さない作風だが、例えば《ラ・シルフィード》では、群舞のシルフィードたちのワイヤー吊り飛翔や、主役のシルフィードがジェームズの家暖炉の中に姿を消す場面での籠を使った上方への退場を取り入れている。また、ヴァゼムは回想録の中でサン＝レオンによる《パクレット》のリハーサル中の「せり」に不

こうした大がかりな、あるいは工夫を凝らした演出は、振付家が創造性を発揮するだけでなく、舞台美術家・装置家の存在と潤沢な予算なくしては実現不可能である。帝室劇場の場合は、ペロー時代からプティパの時代まで、ローラー Andreas Leonard Roller / Андрей Адамович Роллер (1805～91) とヴァグナー Heinrich Wagner / Антоний Яковлевич Вагнер (1810～85) という卓越した舞台美術家・装置家がおおり、劇場予算は集客状況に左右されず帝室によって支えられていた¹³⁴⁵。

したがって大掛かりな舞台美術や装置による演出という文脈での「スペクタクル性」もまた、プティパ個人の特徴として理解するよりは、帝室劇場の劇場規模・予算・機械設備などの影響下にあるものと考えべきである。

大人数の投入について

舞台上に、群舞にせよ、踊らない役にせよ、大人数を配置する演出もまたスペクタクル性の一種である。但し大人数の登場する作品を創作するためには、大規模なバレエ団の存在が前提となる。人数に加えて、ダンサーの水準も一定以上でなければ、複雑な振付を施すことは不可能である。また数十人を配置できる舞台の大きさも必要となってくる。この点、ペテルブルクの帝室劇場の舞台は大きく、バレエ団には舞踊水準の高いダンサーが200名以上在籍しており、更に舞踊学校の学生数十名も動員が可能であった¹³⁴⁶。

プティパは、30～40人程度のコール・ド・バレエを使って舞台上に美しい幾何学模様を描き出すことを得意としていた。時にはコール・ド・バレエを使って舞台上にブロックの

具合が生じ、ロザティが間一髪事故死を免れた事件を記録している。ゴーティエは、1838年の舞踊評の中で、ダンサーに危険が伴う演出に反対する意見を表明している。Vazem, "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre: Part 1," in *Dance Research* 3/2 (Summer, 1985): 12. ゴーチエ／マラルメ／ヴァレリー『舞踊評論』 渡辺守章監訳 東京：新書館、1994年、30頁（該当箇所は井村実名子による）。

¹³⁴⁵ 帝室劇場内のバレエ部門とオペラ部門、演劇部門に予算をどう振り分けるかは、総支配人の裁量次第であった。総支配人には、フセヴォロジスキーのようにバレエ好きの者もいれば、サブロフやキスターのようにイタリア・オペラ好きの者もおり、それぞれの部門の予算や公演回数に影響した。

¹³⁴⁶ ペテルブルク帝室劇場には、1881年には62名の男性ダンサーとその約2倍の女性ダンサー、1903～1904年で男性ダンサーが92人と女性ダンサーが122人在籍していた。この他に帝室劇団の役者や、舞踊学校・演劇学校の学生、近衛連隊の兵士も必要に応じてキャスティング可能であった。これに比べ、例えばデンマーク王立劇場は劇場や、ロンドンのハー・マジェスティーズ劇場、アルハンブラ劇場のような民営劇場は劇場舞台も小さく、バレエ団も小規模であったため、それに見合った作品が上演された。Lynn Garafola, "Russian Ballet in the Age of Petipa," in *The Cambridge Companion to Ballet*, p. 158.

台を設営することまでやってのける¹³⁴⁷ほど大人数を活かすアイデアも豊富であった。これは彼が、振付構想時に人形を使用して、大人数の人員配置を俯瞰しながら考案していたことの成果であると言える。しかし、大人数の投入はプティパだけでなく、歴代帝室劇場メートル・ド・バレエも行っている。ペローは帝室劇のための新作《アルミード》で、バレエ団のコール・ド・バレエのニンフ役に加えて60名の舞踊学校学生による小キューピッド役を登場させる場面を演出している。サン＝レオンは大人数の扱いが不得意であったが¹³⁴⁸、帝室劇場では大規模な群舞を登場させている。

こうした点を勘案すると、大人数の扱いの巧みさという文脈での「スペクタクル性」は、プティパの際立った才能の一つであり、彼の振付の特徴を成していると言える。但し彼のこの能力の発揮を可能にしたのは、帝室劇場バレエ団と舞踊学校のダンサーの層の厚さの支えがあったからこそなのである。その点で、プティパは環境の条件を自分の長所としてこの帝室劇場の特性を活かしきった振付家であったと言える。

作品内容のスペクタクル性について

以上のように「スペクタクル性」について語られるとき、その要素の多くは振付家個人の芸術的志向や能力以前に、劇場設備とバレエ団規模と制作予算によって左右されるということに留意しなければならない。プティパ作品のスペクタクル性として指摘される要素の大部分は、ペローやサン＝レオンの帝室劇場作品にも備わった特徴であり、それらはペテルブルク帝室劇場自体に備わった条件によって必然的に導き出されたものなのだと見るべきである。

プティパ独自のスペクタクル性は、むしろ作品内容にある。プティパ作品の台本は、「論文内掲載・図表 43 夢想的場面を含むプティパの中～大規模（2幕以上）作品一覧」に掲げたように現世と超現実世界を行き来する構成となっているものが多く、作品内部での時空の移動の大きさが、観客にスペクタクル性を感じさせる効果を生んでいる。

また彼の場合、舞台設定を通じて直接・間接的にロシア外交や国際的な時事ニュースを想起させる作品が多いが、これは貴族層即ち政治家や軍人、官僚の多いペテルブルク帝室劇場の観客層に対して、劇場外の現実、それも公的生活との関連を刺激することによって

¹³⁴⁷ プティパ、前掲書、172～173頁。

¹³⁴⁸ Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств*, p.244.

壮大な印象を与える効果を生んでいる。これは、オペラ座作品が、ブルジョワ男性の私生活面のファンタジーを刺激する筋立てに徹しているのとは好対象となっている¹³⁴⁹。プティパ作品の台本は、オペラ座作品と同系統の世俗恋愛劇であるが（「4-2-3. プティパ作品の台本の特徴」参照）、その恋愛劇の展開する作品内世界の時空が、オペラ座作品よりも大きなスケールで設定されているのである。

台本のスペクタクル性という点では、ペロー作品もこれを備えたものが多い。ペローの場合は《ファウスト》、《アルミード》のように、原作が文芸「大作」であるがゆえの重厚さや、《カタリナ》のように冒険活劇的な筋立てに由来するアクティブさによって筋のスペクタクル性が生み出されている。これに対しプティパの場合は、大規模な文芸作品を原作とする作品は見当たらず、文学にインスピレーション源とする場合でもより幻想小説や童話など軽い作品を取り上げている。

¹³⁴⁹ Sarah Davis Cordova, “Romantic ballet in France: 1830-50,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), pp. 123-124. Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, p. 71.

図表 43 夢幻的場面を含むプティパの中～大規模（2幕以上）作品一覧

Плещеев（1899）、Slomnisky（1971）、プティパ（1993）、Meisner（2018）等を元に高島登美枝が作成

初演年	作品名	副題	夢幻的場面
1860	青いダリヤ	2幕のバレエ・ファンタスティック	ダリヤの花の精が人間の美女になる（ダリヤの出現 <i>apparition du dahlia</i> ）の場面がある。
1862	ファラオの娘	3幕9景とプロローグ、エピローグからなるグラン・バレエ	探検家が夢で古代に迷い込む。ナイルの川底の場面では異界。その中にさらに幻影と踊るバ・ド・ドゥが含まれる
1863	レバノンの美女	3幕7景とプロローグ、アポテオーズからなるグラン・バレエ・ファンタスティック	邪悪な山の精が美女に恋し、彼女をダイヤの岩山に変えるが、善の精により白鳩となる 地の精（ノーム）が登場 鉱物の精のディヴェルティスマンがある
1868	カンダウル王	4幕6景のバレエ	カンダウル王の亡霊が登場
1869	ドン・キホーテ	4幕8景のグラン・バレエ	ペテルブルク初演時に追加されたドン・キホーテの夢の場（森で寝込んだドン・キホーテの夢に森の精、キュービッド、ドゥルシネア姫が現れる）が夢幻的場面
1870	トリルビィ	2幕3景のバレエ・ファンタスティック	少年妖精が人間の娘ベトリに恋をする。 ベトリの夢の場
1874	蝶々	4幕のバレエ・ファンタスティック	終幕に妖精の王国
1876	ベレウスの冒険	3幕5景の神話的バレエ	海神の娘たち（ネーレイス）とその長女であるテティス、ベレウスによるバレエ・ブラン場面がある
1877	ラ・バヤデーレ	4幕7景とアポテオーズからなるグラン・バレエ	〈影の王国〉（男性主役の阿片吸引による幻覚） 女性主役の亡霊の登場
1878	ロクサーナ	4幕のバレエ・ファンタスティック	ウィリヤ蝶のヴァンパイアが登場する
1879	雪娘	4幕9景のバレエ・ファンタスティック	雪の王国の場
	ムラーダ	4幕9景のバレエ・ファンタスティック	影（亡霊）の谷の場面 地下世界の悪霊たち クレオパトラとトロイのヘレンの幻影
1881	ソラージャ	4幕7景のグラン・バレエ	スレイマンの夢の場
1883	キプロスの像	4幕6景とアポテオーズからなるバレエ	ガラテアの夢の場
1888	巫女	3幕4景のバレエ	古代ローマが舞台。ローマ神話の神々が登場。幻影の場がある。
1889	タリスマン	4幕7景とプロローグ、エピローグからなるグラン・バレエ・ファンタスティック	地上に修行に出された天界の王女ニリチが、天界に戻るための護符を拾った藩王ヌレディンに、花の精たちと共に踊る幻想を見せて護符を返してくれるよう懇請する（ベンガルの薔薇 <i>La Rose de Bengale</i> ）がある。
1890	眠れる森の美女	3幕とプロローグからなるバレエ・フェリ	リラの精に導かれた王子が、リラの妖精たちに守られた幻想のオーロラ姫とバ・ド・ドゥを踊る場面がある。
1891	カルカブリーノ	3幕のバレエ・ファンタスティック	悪霊が登場。 ヒロインの幻影（実は悪霊）
1892	くるみ割り人形	2幕3景のバレエ・フェリ	第1幕最後の〈雪の精のワルツ〉がバレエ・ブランである。この曲と第2幕の〈お菓子の国〉全体を合わせて夢幻的場面が構成されている。
1895	白鳥の湖	3幕4景のバレエ・ファンタスティック	オデットは白鳥にされた王女、オデットと王子の出会いの場面は幻想と現実の入り混じった世界

次頁に続く

「図表 43 夢幻的場面を含むプティパの中～大規模（2幕以上）作品一覧」の続き

初演年	作品名	副題	夢幻的場面
1896	青ひげ	3幕7景とアボテオーズからなる バレエ・フェリ	〈好奇心の精の場 L'apparition et scène de l'Esprit de Curiosité〉や、青ひげの妻イゾールが好奇心の精に促されて開いた扉の中で、青ひげの隠し財産たちが生命を得て踊り出す〈オリエンタル・ダンス Pas orientale〉や〈宝石の踊り Pas des pierres précieuses〉がある。
1898	ライモンダ	3幕4景のグラン・バレエ	ライモンダの夢の場
1903	魔法の鏡	4幕7景のバレエ・ファンタステ イック	『白雪姫』に似た筋。王女が逃げ込んだ森の場面で森の精（ドライアド）と地の精（ノーム）が登場する。王子の夢に王女が現れる場面（Songe du Prince）もある。

4-2-2. プティパの「古典」性の根拠とされる特徴に関する検討

プティパの「古典」性の根拠とされる特徴の再検証の必要性

序論で述べた通り、本研究は、現代のバレエ史や舞踊評論の言説上、プティパのスタイルは「古典派」、「クラシック様式」として位置付けられていることへの疑問を起点として進められてきた。プティパ作品を「古典」と称したのは、本来、モダニズム・バレエ以降の20世紀（現代）バレエとの比較という視座から19世紀バレエ全体を眺めた、「モダン」の対義語としての「古典」に由来するものであった。これが20世紀半ばに発生したロマンティック・バレエの「発見」を機に、19世紀バレエから典型的なロマンティック・スタイル期を除外した時期を指す言葉へと転じ、更にちょうどその時代が活躍期にあたるプティパ・バレエそのものを指すものへと変質していったのである。

プティパの前後の時代にあたる「ロマンティック・バレエ」も「モダニズム・バレエ」も、共に同時代の芸術全般に発生したロマン主義、モダニズムの潮流と足並みが揃っている。20世紀後半以降「古典派」「クラシック様式」とされるようになったプティパ・バレエも、これらと足並みを揃えるべく、他ジャンル芸術に見られる古典主義の特徴を援用しながら、そのスタイルが論じられるようになった。例えば我が国の舞踊学研究者・鈴木はプティパの確立したクラシック様式の特徴として、物語と舞踊を分離して舞踊に重心を置いたことと、作品の終幕に筋の流れから独立した舞踊中心のひと幕が設定され、そのクライマックスに主役カップルによるグラン・パ・ド・ドゥ形式の踊りが配置されることを挙げている¹³⁵⁰。アメリカの舞踊学研究者ガラフォラもまたグラン・パ・ド・ドゥ形式と、物語性は乏しいが形式的統一感のある舞踊部分を、プティパの古典主義の特徴として指摘している¹³⁵¹。両者は共に、舞踊による台本の筋表現に力点を置いてきたバレエ・ダクシオンやロマンティック・バレエとプティパ・バレエを対比的に捉えている。

しかしここまでの検討と考察を通して、プティパの創作スタイルは、オペラ座型ロマンティック・バレエを中核に置きつつ、ペテルブルクの文化風土、ツアーリズム下の国営劇場という組織の要請に応えることを通して、オペラ座型ロマンティック・スタイルを彼なりの方法で発展させてきたものだと評価することができる。そこで本項では、従来の舞踊

¹³⁵⁰ 鈴木、「19世紀のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』、68-70頁。

¹³⁵¹ Lynn Garafola, “Russian Ballet in the Age of Petipa,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p.159. 村山、「マリウス・プティパの創作の変遷——『眠れる森の美女』と『ライモンダ』——」、31頁。

学の言説上、プティパの古典性の表れとされるグラン・パ・ド・ドゥ形式の整備と最終幕の扱いについて検討を加え、これらが果たして本当にプティパ・スタイルの特徴を形成して呼べるのかについての考察を実施する。

プティパの「古典性」の検証1：グラン・パ・ド・ドゥ形式について

グラン・パ・ド・ドゥ形式とは、『オックスフォードバレエダンス事典』によると「バレリーナと男性パートナーと一緒に踊るアントレとアダージョ、男性ダンサーのためのヴァリアシオン、女性ダンサーのためのヴァリアシオン、そして最後に互いが再び一緒に踊るコーダという伝統的な形式を持っている」と定義されている¹³⁵²。しかしプティパ作品のパ・ド・ドゥは、初期から後期作品に至るまで、この形式に当てはまらないものが散見される。したがって、果たして本当にプティパがグラン・パ・ド・ドゥ形式を整備確立しようという意識を持って創作を行っていたのかという疑問が生じる。

そこでプティパが振り付けた作品のうち、楽譜や台本、『帝室劇場年鑑』や舞踊評から男女のパ・ド・ドゥを形成しているものを抽出し、それがグラン・パ・ド・ドゥ形式を具備しているかを調べたのが、「付録資料集掲載・図表 S プティパ振付のパ・ド・ドゥとその構成」である。男女のパ・ド・ドゥはおそらくプティパの作品のほぼ全てに含まれていると思われるが、その多くは現在、振付が喪失してしまっている。「付録資料集掲載・図表 S」は、プティパが手掛けた男女ソリスト級カップルの踊り（パ・ド・ドゥ）のうち、単一楽曲ではなく組曲を形成しているものを対象に、組曲の構成の分析を行った。プティパの全創作数に対して、検討対象となったパ・ド・ドゥの数が少ないのは、各種資料から組曲の構成が読み取れるものに絞ったためである。

パ・ド・ドゥのうち、上記のグラン・パ・ド・ドゥ形式の定義通りの構成になっているものは、「付録資料集掲載・図表 S」に示したように半分未満（24 作中 7 作品。アントレだけを欠くものを含めても 13 作品）である¹³⁵³。不揃いの場合、アントレを持たないか、男性ヴァリエーションを伴わないか、コーダの男性ソロが欠けていることが多い。

¹³⁵² 「パ・ド・ドゥ」の項目より引用。グラン・パ・ド・ドゥを呼びならわす際、「グラン」は省略されることもあるため、この項目名になっていると思われる。クレインおよびマックレル、前掲書、387 頁。

¹³⁵³ 楽譜および台本から、《夜と昼》、《四季》はグラン・パ・ド・ドゥ形式を含まないことが推定できる。《アルレッキーナ》のグラン・パ・ド・ドゥは、1930 年代にグセーフがドリゴ作曲のバレエから楽曲を転用して形式を整えたものである（「付録資料集掲載・図表 T」参照）。

「付録資料集掲載・図表 S」を見る限り、初期から後期に向かってグラン・パ・ド・ドゥ形式に当てはまるパ・ド・ドゥが増加する傾向はみられるものの、グラン・パ・ド・ドゥ形式に該当しないパ・ド・ドゥも初期から後期に至るまで散見される。この構成のばらつき具合は、プティパは男女のパ・ド・ドゥ場面を創作するにあたり、グラン・パ・ド・ドゥ形式を一つの定番パターンとしてあらかじめ定め、それにあてはめて組曲を構成したのではなく、その場面の内容とダンサーの力量を考慮しながら、その都度、最適と思われる構成を組み立てていたのであろうことを示している。グラン・パ・ド・ドゥ形式に該当しないパ・ド・ドゥで男性ヴァリエーションの欠如が多いのは、その作品のその場で男性主役（またはソリスト）が妙技を披露することがふさわしくない筋であったか、あるいは女性主役（またはソリスト）の唯一絶対の存在感を際立たせるために男性の見せ場を敢えて設定しなかったのか、理由はなんであれ、それがその作品とダンサーにとって最善の策であるとプティパが判断したとのだと考えるべきである。

その反面、「付録資料集掲載・図表 T プティパ振付とされるが後代の振付のパ・ド・ドゥの構成と使用楽曲」に掲げた通り、後代の振付家がプティパ作品のパ・ド・ドゥに手を加えたものは、全てこの形式に則っている。「付録資料集掲載・図表 T」のパ・ド・ドゥが上演される場合には、原振付者であるプティパの名前でプログラム等に記載されることが多い。したがって我々は付録資料集・図表 T 掲載の作品も、あたかもプティパによる振付であるかのように誤解しがちである。しかし今日我々が目にする「プティパ作」のグラン・パ・ド・ドゥの多くのものが、実はプティパの死後に成立しているのである。「付録資料集掲載・図表 T」は、後代の振付家がプティパ作品に手を入れるにあたり、プティパへのオマージュとしてこの形式を模倣するようになったことを示していると考えられる。したがって、グラン・パ・ド・ドゥ形式の整備・確立を、プティパの振付スタイルだと述べることはできない。

プティパの「古典性」の検証 2：幾何学的な人員配置について

プティパ・スタイルを「古典派」と位置付ける見解の中には、彼の振付における直線や四角形、円、半円などの基本的な幾何学図形を用いたフロアパターンの多用、シンメトリカルな構図、高低差と奥行きを利用した遠近法的な人員配置（「4-2-1. スペクタクル性の高さに関する検討」参照）に「古典派芸術」との共通項を見出すものもある。プティパのこ

うした振付手法には、確かに形式美と様式性の高さが備わっている。

しかしこうした手法は、例えばロマンティック・スタイルの典型的な作品にあたる初期《ジゼル》の振付¹³⁵⁴の中にも頻出している。そもそもダンス・アカデミックという舞踊体系自体が、観客から舞台に対して向けられる視線が一方からになるプロセニウム式舞台において演者の手足が最大限長く美しく見える視覚効果を集合的経験知として集積したものである。したがって幾何学的フロアパターンやシンメトリカルな人員配置、遠近法効果の利用は、ダンス・クラシックの体系を基盤とする振付の中に、必然的に表れる特徴となる¹³⁵⁵。プティパがこの手法を使いこなす能力に長けていたことは彼の特徴の一部を形成していると言えるが、こうした手法そのものはロマンティック・スタイル期の作品にも頻出しており、これを以て古典性の証左とすることはできない。

プティパの「古典性」の検証3：筋表現と舞踊の分離および筋表現の希薄化について

プティパ作品がロマンティック様式から区別し古典派たらしめている特徴として、筋表現と舞踊が分離され、筋の存在は希薄化し舞踊表現に力点が置かれているということも指摘される¹³⁵⁶。しかし筋表現を担うマイム場面と踊りを見せる純粹舞踊の場面は、バレエ・ダクシオン時代後期から七月王政期初期の段階で既に分離し始めており、その様は楽曲上からもはっきりと読み取ることができる¹³⁵⁷。更に1840年代以降は、筋展開を担う演劇的

¹³⁵⁴ 初期《ジゼル》の振付は、ジュスタマンはリヨンやモネ劇場でメートル・ド・バレエを歴任した後1868年から69年にかけてオペラ座のメートル・ド・バレエとなったジュスタマンの記録から知ることができる。彼はオペラ座作品をはじめとする同時代の有名作品の振付の数々をイラストと文章によって記録しており、その中には《ジゼル》も含まれている。《ジゼル》に関しては、1860年代にオペラ座で踊られていた振付であると推定されている。《ジゼル》の記録は2000年代初頭に発見され、カラーファクシミリ稿が本にまとめられている。Frank-Manuel Peter, *Giselle ou Les Wilis: Ballet Fantastique en deux actes. Faksimile der Notation von Henri Justamant aus den 1860er Jahren* (Hildesheim, Zürich & New York: Georg Olms Verlag, 2008).

¹³⁵⁵ ダンス・クラシックの体系から逸脱することにより、幾何学美の形式性から自由になった例としては、ゴールスキーによる《ドン・キホーテ》の改訂が挙げられる。彼はこの改訂でコール・ド・バレエを無秩序に並ぶ群衆として配置したが、これはリアリズム演劇の発想によってダンス・クラシックの体系の枠組みを乗り越えようとした試みである。このように、宮廷バレエ時代以来19世紀末までに経験知の集積として積み上げられてきた既存のダンス・クラシックの枠組みの先にバレエ芸術の表現可能性を見出そうとした振付家たちのさまざまな試みが、モダニズム・バレエの諸相であると言える。

¹³⁵⁶ 鈴木「19世紀のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』、68-70頁。Lynn Garafola, “Russian Ballet in the Age of Petipa,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, p. 159.

¹³⁵⁷ スミスは、バレエ・ダクシオン後期からロマンティック・スタイル時代の作品の楽曲の特徴として、筋が展開していく部分を担うマイム場面と、筋の展開は一時停止して踊りを集中的に見せる純粹舞踊場面の2つの類型が一作品の中に交互に現れる構成が採られており、マイム場面では人物の内面を反映して曲

な表現を純粋舞踊場面の中に織り交ぜるパ・ダクシオンの手法も生まれた。このパ・ダクシオンが、ペロー以降の振付家によって盛んに取り入れられるようになったことが、バレエ・ダクシオン時代以来の伝統的な形式のマイム部分の縮減と、一見、純粋舞踊に見える部分——そこにはパ・ダクシオンと演劇的な要素を伴わない純粋舞踊の両方が含まれている——の増大を生んでいる。つまり筋表現と舞踊の分離や舞踊部分の比重増加は、プティパ以前から発生しているのである。

また、作品全体における舞踊部分の比重増加は、バレエ・ダクシオン時代には伝統的なマイムによって表現されていた筋展開が、パ・ダクシオンの誕生によって、一見、純粋舞踊であるかに見える舞踊の見せ場となる場面においても表現可能となったことによる現象だと解することもできる。したがって舞踊部分の増加が、即、筋の存在の希薄化を意味するとは言えない。

筋の縮減という観点では、プティパ後期の童話題材増加を以て、舞踊に重きを置く方向に転じた証左として挙げる言説もある¹³⁵⁸。確かに童話では筋は単純であり、具体性に乏しく、寓意性に満ちている。後期のプティパは、バレエ団のメートル・ド・バレエと帝室の「宮廷振付家 *maître des menus-plaisirs*」の務めの両立を求められており、普遍的な美を備えた高度な芸術性とツアーリズムの称揚を作品中で同時に実現するためには、童話の筋の持つシンプルさや寓意性を利用して、ツアーリズム称揚を暗喩として埋め込むのが好都合であった（「3-2-1. ロシア外交と後期プティパ作品：《眠れる森の美女》」参照）。つまり、後期プティパ作品における童話題材の増加は、表面で展開する筋とその裏に潜む筋による筋の二重化を意味している。それゆえ、童話題材により台本の筋がシンプル化したことを以て、単純に筋の縮減と断ずることはできない。

また同時期の旧作改訂で、プティパは《ムラーダ》や《カンダウル王》など旧作の中でも複雑な筋立ての面白さを見せる大作を積極的に取り上げている。これはあたかも新作において、表面的には筋が希薄化していることとのバランスを取ろうとしているかにも見える（「3-2-2. ロシア外交と後期プティパ作品2：《くるみ割り人形》」参照）。この旧作改訂姿勢は、プティパがオペラ座型ロマンティック・スタイルに見られる台本依存傾向を受け継ぎ、それを後期に至るまで一貫して持続し続けていたことを物語っている。したがって、

の拍子・速度・調性などが頻繁に変わるが、純粋舞踊場面では同一拍子・速度・調性の8小節単位のフレーズから成る舞曲としてのまとまりのある音楽が付曲されることを指摘している。Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, pp. 3-18.

¹³⁵⁸ 鈴木、「19世紀のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』、68頁。Lynn Garafola, “Russian Ballet in the Age of Petipa,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, p. 159.

これらの童話的な作品群は、筋重視から舞踊美重視へのプティパの芸術的志向の転向ではなく、暗喩による二重の筋表現を獲得したことによる芸幅の広がりとするのが妥当である。

プティパの「古典性」の検証4：最終幕を大ディヴェルティスマンとする構成について

グラン・パ・ド・ドゥ形式と並んで、プティパ作品が筋表現よりも舞踊重視の傾向にあることの証左としてしばしば挙げられるのが、作品の最終幕全体（もしくは最終幕の最終景）に、筋展開のない大ディヴェルティスマンを配置する振付構成の仕方である¹³⁵⁹。確かに《眠れる森の美女》第3幕や《くるみ割り人形》第2幕、《シンデレラ》第3幕、《青ひげ》第3幕、《ライモンダ》第3幕、《魔法の鏡》第4幕と、1890年代以降のプティパの新作の大作のほとんど全てで、この構成が採られている。

だが、これはプティパ独自の振付手法ではない。既に1850年の《ステラ》、51年の《パクレット》、54年の《ジェンマ》¹³⁶⁰などオペラ座の1850年代前半の作品で採用されていることが確認できる。この種の場面のほとんどは、主役カップルの結婚式の祝宴で列席者のダンスが繰り上げられるという設定のもとにあり、筋が幸福な結末に終わるバレエ作品ではしばしば用いられる作劇法であった。1890年代のプティパ作品にこの手法が頻発するのは、この時期の彼の新作のほとんどが、主役カップルの幸福な結婚という結末の筋立てであることに起因しており、プティパはこの種の筋立ての伝統的な作劇法を踏襲したに過ぎない。

プティパと同時代振付家に見られる筋の重要性低下傾向

¹³⁵⁹ 鈴木「19世紀のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』、69頁。

¹³⁶⁰ 当時、鑑賞者のために販売されていたバレエ台本では、冒頭の目次付近に舞踊場面一覧が掲げられており、これを台本の最終部分を比較すると、最終場面が結婚式のディヴェルティスマンであったことを読み取ることができる。Théophile Gautier, *Pâquerette : ballet-pantomime en 3 actes et 5 tableaux*, Paris: M^{me} Ve Jonas, 1851, p. 5, p. 24. Arthur Saint-Léon, *Stella, ou Les contrebandiers: ballet-pantomime en deux actes et quatre tableaux*, Paris: M^{me} Ve Jonas, 1850, p.2, pp. 15-16. Théophile Gautier, *Gemma: ballet en deux actes et cinq tableaux*, Paris: Michel Lévy Frères, 1854, p. 4, p. 18

プティパ・スタイルに「古典性」を見出す言説を総括すると、バレエ＝ダクシオン期以来オペラ座型ロマンティック・スタイルの中にも受け継がれてきた「舞踊による筋表現」というバレエ観からプティパが離脱し、「ダンス・クラシックの形式芸術としての舞踊美を表現する」というバレエ観へと移行していったと評価することから、生じているといえる。しかし第2～3章、および「4-2-2. 創作手順から見たプティパのバレエ観」で、プティパ自身の言葉や末娘ヴェラの証言をもとに検討した通り、プティパ作品は台本の内容を起点として創作されている。

プティパと同時代の欧州のバレエでは、マンゾッティの《エクセルシオール》を典型とするフェリ化・レビュー化傾向、すなわち筋の縮減と舞踊の比重増加が起こっている。後期プティパ作品の童話題材増加とフェリ化は、表面的にはこれと同調する傾向に見える。しかしプティパの童話題材とフェリ化は、その背後にツアーリズム称揚というもう一つの目的を伴っている点で、西欧の民営劇場の商業主義的なバレエの進化形態とは、全く異なる本質を備えている。また創作の起点が舞踊から始まり、台本はあくまでも舞踊を並べるための口実に過ぎないという点では、「4-2-2. 創作手順から見たプティパのバレエ観」で検討したように、プティパよりもむしろサン＝レオンやレフ・イワノフの創作姿勢こそが、筋の縮減と舞踊の比重増加に合致する傾向を備えていると言える。この点、プティパは時代の流れに逆行、もしくは時代の流れに乗らず、従前の形に留まり続けという点で、同時代の振付家からは異質な存在であったと評価できる。

このように確かにプティパと同時代の振付家たちは、筋から舞踊へとバレエ表現の重点をシフトさせつつあったと言える。それはバレエ・ダクシオン時代から七月王政期バレエにかけて持続していた台本（演劇）の強い影響下から脱して、舞踊の持つ視覚美それ自体が鑑賞対象となる方向への歩みであった。ただ、この歩みはロマンティック・スタイルからの離脱ではあっても、「古典化」「クラシック・スタイルへの歩み」であるとは言えない。したがってプティパと同時代の舞踊重視傾向の振付家たちに対して、「古典派」「クラシック・スタイル」とのカテゴライズを行うこともまた不適切である。結局のところ、本来モダニズム時代から見た19世紀バレエ全体の呼称である「古典」を、ロマンティック期を除外した19世紀後半の呼称として流用していることが、この時代のバレエについての理解を難しくさせているのだと言える。

東西冷戦が終結し、一般人のインターネットの利用が当然の時代が到来したことで各国の国立図書館や文化施設が所蔵資料の電子化を進んだ結果、プティパ関連資料をめぐる状況が20世紀からは想像できないほど開かれた現在、舞踊史研究者は、プティパを「古典

派」と位置づけることで、ロマンティック様式と区別しようとする前世紀のプティパ像の再検討を迫られる状況に直面している。「古典派」「クラシック・スタイル」に代わるプティパ・バレエを指す様式の呼称を新たに生み出すことが、今、舞踊史研究者に求められていることではないだろうか。

4-2-3. 帝都ペテルブルクに育まれたプティパ・バレエ

ペテルブルクの都市イメージ

プティパ・スタイルの到達点の考察の締めくくりとして、モスクワやロシアの他の都市にも、西欧諸国の都市にも見られない、ペテルブルクという街の都市風土——まさにゲニウス・ロキ *genius loci*（地霊）とでも呼ぶべき独特の個性——と、その一大文化拠点であった帝室劇場の特殊性について考察を行う。19世紀欧州の諸都市においてオペラハウスは対内的には住民の重要な文化拠点、対外的にはその都市の文化の水準と特色を表象するシンボルとして機能したが、ペテルブルク帝室劇場もまた、ペテルブルクという街の文化的特色が集約された劇場となっている。したがってプティパ・スタイルを考察するためには、彼のいた時代のペテルブルクという都市風土に基いて、帝室劇場というオペラハウスを理解しなければならないからである。

プティパの時代、すなわち世紀をまたぐ頃のペテルブルクには、帝都、国際商業都市、運河に浮かぶ街並み、美しい自然といった現に目に見える事物から想起される豊かで美しく華やかなイメージの都市であった。その一方で、ペテルブルクにまつわる歴史的背景や民間伝承は、黙示録や黄禍論と結びついた「滅びの運命にある都市」というイメージを生み出した。ペテルブルクは、ピョートル大帝が、本来街のなかったネヴァ川のデルタ地帯に、数万の人員を過酷な労働条件で酷使して多数の死者を出しながら建都した都市である。これに対する反発として「神の摂理に反して建設されたペテルブルクは不可避免的に滅亡する」という予言的な噂が同時代から起こり、19世紀には一種の伝説化していた¹³⁶¹。

¹³⁶¹ 浅岡宣彦「ペテルブルクと音楽——オペラ《スペードの女王》について——」、『都市のフィクションと現実：大阪市立大学大学院文学研究科 COE 国際シンポジウム報告書』大阪：大阪市立大学大学院文学研究科都市文化研究センター、2005年、37頁。

これが、遷都を契機にモスクワから転写された「第三のローマ」という都市意識¹³⁶²と結びつくことで、ペテルブルクは、第一のローマの「永遠の都」のイメージと共に、第二のローマの「滅びの運命の都」のイメージをも背負うことになったのである。実際、ペテルブルクはその立地条件ゆえにたびたび洪水に襲われていたこともあり、この「滅亡する都市」・「宿命の都市」のイメージは、繁栄を楽しむ人々の意識の底部で、あたかも通奏低音のように、静かだが途切れることのないざわつきや揺らぎをもたらし続けていた。

ソヴィエト／エストニアの文化歴史学者ロトマン Юрий Михайлович Лотман (1922～93) も、ペテルブルクについて記号論的見地から論じた著書 *Символика Петербурга и проблемы семиотики города* (サンクト＝ペテルブルクの象徴と都市の記号論の問題) の中で、帝政期の人々の間には、堅固な大地の基盤を持たない人工都市ペテルブルクを中空に浮かぶ神秘的で幻想的な空間と捉える意識があったことや、帝都ならではの頻繁な宮廷催事や軍事パレードの催行によって住民の間には「見る者」と「見られる者」という劇場空間的な役割意識が形成されていたことを指摘している¹³⁶³。現実に存在しロシア帝国の首都機能を発揮しながら、同時に幻想性と演劇性に満ちた夢幻的なファンタジーランド、非現実的都市としての性質も持ち合わせている街、それがペテルブルクであった。

ロシア象徴主義を代表する詩人の一人ベールイ Андрей Белый (本名・ Борис Николаевич Бугаев、1880～1934) は、小説『ペテルブルク *Петербург*』(1913) で、第一次ロシア革命のあった1905年のペテルブルクの姿を、終末論的な世界観と絡めながら、現実の街並みと幻想都市を重層的に重ねて描き出している。ベールイの他にもブロークやブリュソフ Валерий Яковлевич Брюсов (1873～1924) ら多くの象徴主義詩人たちが、ペテルブルクをインスピレーションの源泉として創作に登場させている。

バランシンのチャイコフスキー論に見るペテルブルクとモスクワ

¹³⁶² 第一のローマは、ローマ帝国の首都ローマ、第二のローマは東ローマ帝国の首都コンスタンティノープルである。東ローマ帝国最後の皇帝コンスタンティノス 11 世 *Kōnstantinos XI Palaiologos Dragasēs* (1405～53、在位 1449～53) の姪が、オスマン＝トルコから逃れモスクワ大公国のイワン 3 世 *Иван III* (1440～1505、在位 1462～1505) と結婚したことを契機に、モスクワを第三のローマとする見方が生まれ、それが遷都によりペテルブルクにも持ち込まれた。Юрий Михайлович Лотман, “Символика Петербурга и проблемы семиотики города,” in *Статьи по истории русской литературы XVIII - первой половины XIX века. Том 2*, Таллинн: Александра, 1992, pp. 12-13.

¹³⁶³ Лотман, *op. cit.*, pp. 16-18.

こうした都市イメージを捉えつつ街の有様を具体的に述べた言説としては、帝政末期と革命初期をペテルブルクで過ごした 20 世紀の振付家バランシンが、1981～82 年にかけて音楽学者ヴォルコフ Solomon Volkov のインタビューに応じる形で語ったチャイコフスキー論¹³⁶⁴の中でのペテルブルク描写が挙げられる。このインタビューでバランシンは、チャイコフスキーを自分と同じ「ペテルブルク人」と捉え、帝政末期のペテルブルクという都市についての語りを通して、チャイコフスキーの音楽とバランシン自身のバレエ芸術のルーツを重ねて伝えようとしている¹³⁶⁵。チャイコフスキーの円熟期である 1880 年代～90 年代前半と、バランシンがペテルブルクで過ごした 1904～24 年には最大 45 年程度の幅があるが、プティパ後期はまさにこの期間にすっぽりと嵌り込む。したがってバランシンのチャイコフスキー論は、プティパ後期のペテルブルクを支配していた独特の都市風土を把握するための貴重な証言ともなっている。

インタビューの中でバランシンはペテルブルクの街並みについて――

「大変^{オリジナル}独自の都市で、他に類したものがない」

「すべての建物は優雅で明るい―それはイタリア、あるいはオーストリアの様式です―優雅で、簡素で、洗練されたものです。虚飾はないが堂々としている。それでこそペテルブルグ [原文ママ、以下同] なのです」

「ペテルブルグは、奇跡によってロシアに立ち現れたヨーロッパの都市なのです」

「ペテルブルグは、つねにヨーロッパの都市であり、^{コスモポリタン}世界主義的だったのです」

「それは優美で、世界主義的な都市であり、そこでの暮らしは楽しみでありえたのです」

¹³⁶⁴ バランシン／ヴォルコフ『チャイコフスキー、わが愛』(Solomon Volkov, *Balanchine's Tchaikovsky: Interviews with Geroge Balanchine*. Trans. Antonina Bouis, New York: Simon and Schuster, 1985) 斉藤毅訳、東京：新書館、1993 年。

¹³⁶⁵ バランシンはこのインタビューの初期段階で、「私にとって、チャイコフスキーは、サンクト・ペテルブルグの作曲家、まぎれもないペテルブルグ人です。そしてそれは、彼がペテルブルグで勉強し、音楽院を卒業し、そこに長いあいだ、暮らしていたからというだけではありません。また彼自身がそこを自分の故郷の街と考え、そのように語っていたからというだけではありません。それよりずっと大事なのは、その音楽の本質において、チャイコフスキーはペテルブルグ人なのだということです。(中略)これを説明するのは難しいことですが、やってみましょう。それは大事なことですし、また説明を要することだからです。そしておそらく、私はうまく説明できると思います。私自身、ペテルブルグ人なのです。私はサンクト・ペテルブルグで生まれ、育ったのです」と述べている。またインタビューの Volkov はバランシンの姿勢について、序文中で、「バランシンが自分をチャイコフスキーに同一化しているのだということ、チャイコフスキーについて語っているとき、彼は自分自身についても語っているのだということが、私には段々はっきりしてきた。(中略)バランシンは、自分自身の美学上、道徳上の判断を、チャイコフスキーの判断と比較することで明らかにした。彼によるチャイコフスキーの肖像画は同時に、恐らくは無意識による、自画像の試みでもあったのだ」と分析している。同前、10 頁、47 頁。

——と語っている¹³⁶⁶。このバランシンの生年を考えると、この街並みの描写はプティパ引退後のものであると思われるが、この時代において建造物や都市計画は、この程度の期間ではさほど変化しないので、プティパの時代にもバランシンの見たのと同じ風景が広がっていたものと考えてよいだろう¹³⁶⁷。バルト海に面したペテルブルクは、地理的にヨーロッパに向かって開かれているだけでなく、街並みそのものもヨーロッパを模したものであった。帝国の首都として外交官も居住しており、更にプティパ後期になるとロシア資本主義の発展に伴い外国企業の本部も多数進出していた。

バランシンが「コスモポリタン」という言葉を繰り返し使っているように、そこはロシア帝国の首都でありながらロシア民族色の薄い、ヨーロッパ的な暮らしが繰り広げられている街であった。特に帝室劇場の主力観客層を成す上流階級は日常的にフランス語で会話し、5月から8月頃の夏の休暇シーズンにはパリやイタリアなど西欧諸国に長期滞在するという生活ぶりであった。しかし白夜と厳寒の冬、生活に深く入り込んだロシア正教のしきたりは、ここがやはりロシアの一部であることを、折に触れてこの街に住む人々に想起させる契機となった。更にツアーリズムの政治体制は、検閲制度などヨーロッパ諸国との違いを意識させられる場面を生み出していた。

バランシンはペテルブルクについて、「結局、皇帝は私たちの都市に住まわれているということです。ペテルブルグはベルサイユ [原文ママ] なのです。あるいはイル・ド・フ

¹³⁶⁶ 同前、47～49頁、71頁。

¹³⁶⁷ インタビュー中でバランシンは、この期間のペテルブルクの変化について「チャイコフスキーが歩いてきたペテルブルグに私が生まれたのは、幸運なことでした。そこにはまだ、1880年代の古きペテルブルグが多く残っていたのです。それからこの都市は、急速に変わりだしました。こうして、もちろん革命後は、すっかり違うものになってしまいました。だから私は三つの違った都市に住んでいたということもできるでしょう。そして、それぞれがそれなりに、ペテルブルグであったのです」と述べている。三つの様相については、「古きペテルブルグ」・「私の子ども時代のペテルブルグ」・「革命後のペテルブルグ」だとし、それぞれ「お祭り気分のペテルブルグ」・「輝かしいペテルブルグ」・「ほとんど荒れ果てたペテルブルグ」と言い換えている。チャイコフスキー時代から次の時代への街の変化については「サンクト・ペテルブルグは、大きく、騒々しい都市でした。チャイコフスキーの乗っていた二階付の馬車は、路面電車に代わりました。ガス灯の代わりに、電気の街灯が灯っていました。電話が現れ、また蒸気暖房が現れました」と述べている。ペテルブルクの路面電車の運行開始は1907年で、それ以前は1860年から運用が始まった馬が引く路面馬車「コンカ Конка」が主要な公共交通であった。コンカには二階建てのものもあったため、バランシンが「チャイコフスキーの乗っていた二階付馬車」と述べているのは、このコンカを指すと思われる。電話については、テリャコフスキーの日記中に、部下に電話を掛けた記録がしばしば登場する一方で、同時期のプティパの日記には急ぎの連絡を手紙で書き送っている様子も記されているので、1900年代前半から徐々に普及し始めていたことがうかがえる。ペテルブルクの街並みそのものは1880年代と同じでも、テクノロジーの進化と経済発展に伴い、プティパの引退前後を境に都市インフラの充実が急速に進んでいったのである。同前、51頁、56頁、71頁。

ランスです」¹³⁶⁸とも語っている。内陸の古い商都ノヴゴロト Новгород よりも西欧との交通の便利な貿易都市を欲していたピョートル大帝は、ネヴァ川がフィンランド湾に注ぐ河口デルタ地帯の島々を運河で結んでペテルブルクを建設し、首都をモスクワから移して貴族や職人を強制的に移住させ、西欧との貿易¹³⁶⁹と欧化主義政策による近代化を推進した。確かにバランシンの指摘する通り、このペテルブルクの街の成立経緯や帝室との関係は、フランス革命前のヴェルサイユとよく似ている。両者は共に、「絶対君主により人工的に建設された中央集権のシンボルとしての宮廷都市」なのである。バランシンがヴェルサイユと共にイル・ド・フランスを挙げているのは、ペテルブルクは宮廷都市であると同時にロシア帝国の首都でもあったからである。この点も考慮した上でペテルブルクをフランスに置き換えるならば、ヴェルサイユとパリを併せたイル・ド・フランスのエリアに重ねるのがふさわしいかもしれないと、バランシンは考えたのであろう。

これに比べ、モスクワの印象についてバランシンは――

信じられない！ 大きい！ 巨大だ！ それは女王になったロシアの女性のように見えます。そして彼女は全身、絹^{シルク}やら、毛皮やら、ダイヤモンドやらで着飾っていたのです。モスクワとは、美しい、生まれのよい女性なのです。

――と述べている。この言葉の通り、

モスクワはペテルブルクの1.5倍強の大きな都市であった¹³⁷⁰。

ピョートル大帝がペテルブルクに遷都し、「インペラートル Император」を名乗る以前、モスクワは約450年間にわたって¹³⁷¹、キエフ公国からの流れを汲むモスクワ大公国の首都であった。ペテルブルク遷都後も歴代ロシア皇帝は、ロシア最初のツァーリとして戴冠し

¹³⁶⁸ 同前、61頁。

¹³⁶⁹ ピョートル大帝以前のロシア（モスクワ大公国）は外交よりも内政を重視していたが、ピョートル大帝は外交と貿易にも注力したため、欧州に近いネヴァ川河口にペテルブルクを建設した。セルゲイ・ヤーセネフ「モスクワとサンクトペテルブルクについて」、『Web ニュースレター 新時代』第69号、日本：国土交通省、2010年。

¹³⁷⁰ 現在の市街地面積は、ペテルブルクは607km²、モスクワは1,091 km²である。

¹³⁷¹ モスクワ大公国の前身であるモスクワ公国の始まりをいつと見るかは諸説あるが、ダニール・アレクサンドロヴィチ Даниил Александрович（1261～1303）がモスクワ公に任じられた1263年、または彼の後見のトヴェリ公が没したことによりモスクワ公国が自立した1271年を起源とする説に立つと、1712年のピョートル大帝によるペテルブルク遷都まで約450年ということになる。

た¹³⁷²イワン 4 世に倣ってモスクワで戴冠式を挙げるのがしきたりとなっていたことが示す通り、モスクワはロシアのルーツであり、いわばロシアの魂を宿す街であった。

モスクワは古くからロシア国内交易の物資集積地であり、資本主義化の初期段階では綿工業や織物業が盛んとなった。資本主義の進展と共に、モスクワ商人たちは綿工業を土台に、鉄道事業、油田開発、銀行業などに企業規模を拡大していったが、その際のロシア国家や外国資本への依存度は低く、ロシア社会の伝統である家父長制度を反映した同族経営の財閥による強い企業体質の大ブルジョワ層が形成された¹³⁷³。彼らの勃興を後押しした資本主義化の波は、その一方で旧来のモスクワ貴族層の没落を促したため、新興ブルジョワ層のディレッタント的支援により活性化した世紀末から 1900 年代初頭のモスクワの文化には、貴族層の美的感覚の影響は薄かった。アブラームツェヴォ派のネオ・ナショナリズムが土着的・民俗的傾向を帯びているのは、ブルジョワ層の暮らしの中に受け継がれている小規模商人時代からの庶民的感性を掬い上げた結果である。バランシンがモスクワを「生まれのよい、着飾った美女」や「女王になったロシア女性」に例えているのは、当時のモスクワの繁栄ぶりを、こうした政治的・経済的・文化的背景をふまえた上で端的なイメージで伝えようとして紡いだ言葉なのであろう。

バランシンは「ペテルブルク人であることと、ロシア人『ルースキー』であることは同じではありません」¹³⁷⁴とも述べている。この言葉が示すように、欧化政策を推進する帝室の膝下で、街並みも文化も西欧的に仕立てられた近代の人工都市ペテルブルクの街には、ロシア諸都市の中で最もロシアらしい伝統が息づく古都モスクワとは全く異なるゲニウス・ロキが宿っていたのである。

アレクサンドル 3 世の文化政策

¹³⁷² ツァーリの名称は、ローマ帝国皇帝を表す「カエサル」を語源としているが、モスクワ大公国のイヴァン 3 世 Иван III (1440~1505、在位 1462~1505) が、「全ロシア (ルーシ) を統治する者」というニュアンスで名乗り始めた。ツァーリとして「戴冠」を行ったのは、イヴァン 3 世の孫、イヴァン 4 世が最初である。イヴァン 4 世は、モスクワ大公国の大公 (在位 1533~47) であったが、1547 年にモスクワのクレムリン Кремль (「城塞」の意。モスクワ以外の都市にも存在する) 内のウスペンスキー大聖堂 Успенский Собор でツァーリとして戴冠した。その後ピョートル大帝が大北方戦争 (1700~21) の勝利をきっかけに、1721 年から「インペラートル Император」の称号を用い始めたことにより、モスクワ大公国はロシア帝国となる。

¹³⁷³ 富岡庄一「帝政期ロシア企業家の行動様式—モローゾフ家の事例—」、『広島大学経済論叢』第 26 巻第 3 号、2003 年、4 頁。

¹³⁷⁴ バランシン／ヴォルコフ『チャイコフスキー、わが愛』斎藤毅訳、71 頁。

父帝のテロ殉難による突然の即位となったにもかかわらず、アレクサンドル 3 世が即位後の早い段階で宮内大臣と帝室劇場総支配人に適材適所の人事刷新を行っているのは、皇帝が舞台芸術を文化面の欧化政策の重要な柱と考えており、おそらくは皇太子時代からこの分野のテコ入れのための構想を練っていたであろうことをうかがわせる。アレクサンドル 3 世の行った舞台芸術施策のうち、興行自由化は、これまで帝室主導で行ってきた西欧の人気作の輸入や有名舞台人招聘の機会を民間興行主にも広げた。その結果、西欧と同水準の舞台芸術を帝室劇場よりも低廉な価格で楽しめる人口を増やすことになり、文化面での欧化政策の裾野を従来よりも広げた。その最も端的な成果が、世紀末モスクワの民間劇場主導による文化的興隆であった。

その一方でアレクサンドル 3 世は、帝室劇場作品や人件費、設備に多額の予算を投じることを認め、優れた芸術家を起用し、民間劇場には及びもつかない豪華で華麗な舞台を創造することで、帝室の威信を表明しようとした。アレクサンドル 3 世の文化政策についてバランシンは、モスクワでは不評だったチャイコフスキーの《エフゲニー・オネーギン》のペテルブルグ上演¹³⁷⁵を皇帝が後押ししたことや、《眠れる森の美女》の上演に衣装だけで 5 万ルーブルが費やされたことなど触れつつ――

ディアギレフは、アレクサンドル三世 [原文ママ] はロシアの最良の皇帝の一人に数えられると私に言っていました。おそらくロシア文化にとっては、彼は確かにロシアの君主の中で最良の人物でしょう。ロシアの文学、絵画、音楽、そしてバレエが開花し始めたのは、彼の治世下のことでした。後にロシアを有名にしたあらゆるものが、アレクサンドル三世の下で始まったのです。

――と高く評価している¹³⁷⁶。更に、帝室とバレエの関係についても――

それにしても、帝室の庇護下にあるということはなんとすばらしいことだったでしょう。当時のバレエ全体がそうでした。私たちは、金持ちの商人や銀行家に金を

¹³⁷⁵ 《エフゲニー・オネーギン》の世界初演（1879）はモスクワのマールイ劇場で音楽院の学生中心の上演であった。プロフェッショナルによる初演は、1881年1月にモスクワ・ポリショイ劇場で行われているが、人気が出ず、劇場のレパートリーに残らなかった。その後チャイコフスキーは第3幕に手を加え、1884年にマリンスキー劇場でペテルブルクでの初演を行い、大好評を博している。

¹³⁷⁶ バランシン／ヴォルコフ『チャイコフスキー、わが愛』斎藤毅訳、40頁。

求める必要はなかったのです。だからこそプティパも、チャイコフスキーのバレエをあれほど贅沢に上演することができたのです。あれほどのことをするには、とてつもない額の費用がかかりました。それでも、その見返りとして皇帝が望まれたのは、『せむしの子馬』の行進曲を演奏することだけだったのです。

私たちの皇帝が芸術と音楽を尊重されたのは、よかったことです。それは皇帝の伝統であり、そのことが、バレエと同様、チャイコフスキーやその他のロシアの偉大な音楽家たちに恵みをもたらしたのです。私たちはみな、皇帝に庇護された者だったのです。

——と述懐している¹³⁷⁷。バランシンは、ロシアを出た後、アメリカで民間の後援者の支援によってバレエ学校とバレエ団¹³⁷⁸を創設している。それだけに、歴代皇帝が芸術文化を愛好し、舞台芸術を手厚く支援したことによって当時のロシア・バレエにもたらされていたものの大きさを痛感していただろう。この時期のロシアの「銀の時代」と呼ばれる文化興隆は、西欧との文化や経済的な結びつきを強めたアレクサンドル 3 世の統治方針によってもたらされたものであり、帝室劇場の隆盛のため惜しげもなく国家予算を投入した結果が、『眠れる森の美女』に代表される後期プティパの作品群なのである。バランシンの言うように、こうした莫大な支援は西欧諸国の民営化された劇場、民主的な国家体制のもとでは容易に実現できないものであり、ロシアが専制君主制国家であり、皇帝が舞台芸術を愛したからこそ可能であったのだと言える。

莫大な予算を背景に実行されたフセヴォロジスキーのフェリゼーションやイタリア派舞姫招聘は、まさしくアレクサンドル 3 世の政策である西欧の先端的な文化の吸収そのものである。フセヴォロジスキーとプティパはそこからツアーリズム体制と帝室劇場にふさわしい要素のみを分別して取り込むフィルターの役割と、西欧諸国で娯楽として享受されて

¹³⁷⁷ バランシン／ヴォルコフ『チャイコフスキー、わが愛』斎藤毅訳、58～59 頁。引用文中に登場する《せむしの子馬》の〈行進曲〉とは終幕で奏でられる楽曲第 17 番の〈Маршь〉を指す。バランシンによるとニコライ 2 世はこの曲を偏愛したという。Cesare Pugni, *Конекъ-горбунокъ*. Москва: А. Гутхейльб, n.d.. Plate A. 4398 G., pp.99-100.

¹³⁷⁸ バランシンは 1921 年にペテルブルクの旧帝室舞踊学校を卒業し、24 年までマリインスキー劇場バレエ団で踊ったが、24 年に小人数のツアー・カンパニーを結成して西欧巡業中の名目でソヴィエトを脱出。ロンドンでディアギレフに見出され、バレエ・リュスに参加する。バレエ・リュス在籍中に振付家に転身し、『ミューズを率いるアポロ *Apollon Musagète*』(1928)、《放蕩息子 *Le Fils Prodigue*』(1929) している。その後デンマーク王立バレエ団やバレエ・リュス・ドゥ・モンテカルロ *Ballets russes de Monte-Carlo* を経て、1833 年、アメリカの実業家カーズティン Lincoln Kirstein (1907～96) の要請で渡米し、スクール・オブ・アメリカンバレエ学校 *School of American Ballet* と、今日のニューヨーク・シティ・バレエ団 *New York City Ballet* となるバレエ団を設立している。

きた芸術を帝国と皇帝を称揚する国家のための芸術へと変換する役割を担ったのである。フセヴォロジスキーがプティパに「宮廷振付家 *maître des menus-plaisirs*」たることを要求した理由もそこにある。

後期プティパの作品群は、プティパが「宮廷振付家 *maître des menus-plaisirs*」として帝室に貢献する役割を果たしたことにより生まれたものであるが、アレクサンドル 3 世の文化政策もまたプティパが創造性をフルに発揮できるための土壌を整えることに貢献したと言える。つまり後期プティパの創作は、帝室のためのものであると同時に、帝室の助力によって中期以上の大輪の花を咲かせるに至ったのである。中期の創作傾向に新たに加わった後期の特徴の数々は、この帝室への貢献と帝室からの後援という双方向ベクトルの作用の結果生じたものである。それゆえ、後期プティパの様式を一言で端的に総括するのであれば、「インペリアル」という言葉を用いることが最もふさわしい。帝室の庇護下で、帝国の内政と外政を称え、帝国の文化度の高さを内外に知らしめるために創作されたインペリアル・バレエ——それが後期プティパの到達した境地なのである。

19 世紀ロシア社会の産業構造とペテルブルク帝室劇場の観客層

アレクサンドル 3 世の即位により新たに「宮廷振付家 *maître des menus-plaisirs*」としての役割を負うことになったプティパは、帝室劇場の観客の中核を成す保守層の好む題材を選んだ結果として帝国外交協賛にも通じる創作にもなるという中期作品までのツアーリズム称揚の形から、より積極的に帝室の威徳を高める作品創造を行わなければならなくなつた。とはいえ帝室劇場の観客動員数もまた、帝室の権威と国民からの支持の目安となる数値ではあったから、帝室だけを見つめ、観客層をないがしろにするわけにもいかなかった。

後期プティパ時代のペテルブルクの人々の文化的嗜好傾向について、バランシンは「芸術を理解しており、(中略) 伝統とは何かを知っていますが、しかし何か新しく、面白いものを見出そうとします」と評している¹³⁷⁹。この伝統と革新の両方を幅広く受容する気質は、長らく帝都であったことと、欧化政策の最前線であったことによって培われたものと見ることができる。

¹³⁷⁹ バランシン／ヴォルコフ『チャイコフスキー、わが愛』斎藤毅訳、72 頁。

資本主義化の波は、モスクワでは貴族層の没落と新興ブルジョワ層の台頭を引き起こしたが、ペテルブルクの大貴族らは特権と土地活用によって資本主義化の波に乗って蓄財し、ますます富裕化していった。帝室劇場の観客層は、高級官僚や軍人を務める大貴族と皇族、外交官や外国人という従来からの顔ぶれに加え、商才により富裕層となった大ブルジョワが加わり、劇場は着飾った男女観客らの社交場と化した¹³⁸⁰が、これはモスクワ帝室劇場には見られない光景であった（「3-3-5. テリャコフスキー改革を阻んだもの」参照）。ペテルブルクは、絶対君主ピョートル大帝が欧化主義という統治理念の実現のために人工的に作った宮廷都市であり、帝室劇場は、そのペテルブルクの住人の中でも更に宮廷に近い人々が集う場であった。その点で、ペテルブルク帝室劇場の観客層の美的嗜好や芸術観は、まさにペテルブルクの都市風土の凝縮されたものだと言える。

ペテルブルクが育んだ振付家プティパ

ロマンティック・スタイル期の西欧での舞踊経験を持つフランス人ダンサーであるマリウス・プティパは、この欧化主義の帝都ペテルブルクによって懐に受け入れられ、ペテルブルク帝室劇場という環境下で振付家へと育てられたのである。プティパの帝室劇場奉職60周年記念の小冊子で、プレシチャーエフはプティパのことをディドロ、ペロー、サン＝レオンによって築かれたペテルブルク・バレエの継承者であると評している¹³⁸¹が、プティパの前任者らが西欧での成功を手土産にペテルブルクに「降臨」したのに対し、振付家としてのプティパのキャリアはペテルブルクから始まり、ペテルブルクで成功をおさめ、ペテルブルクで幕を閉じている。アレクサンドル3世とフセヴォロジスキーの影響を受けた後期プティパのインペリアル・スタイルとは、オペラ座のロマンティック・スタイルが欧化主義の帝都ペテルブルクのゲニウス・ロキと帝室劇場の特色によって変容させられた姿であると言い換えることもできる。

¹³⁸⁰ テリャコフスキーによると、マリインスキー劇場のチケットは、シーズン通し券で既にほとんどの座席が売却済みとなっていたという。Теляковский, *Воспоминания*, p. 77. また、ヴァゼムは回想録で、貴族や外交官、大ブルジョワ層によって占められた帝室劇場の客席の華やかな様子を描写している。Вазем, *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884*, pp. 266-268. しかしその一方で、年に数回は、学生や若者のための無料公演も行われていた。

¹³⁸¹ Плещеев, М. И. *Петипа. (1847—1907): К 60-летию его службы на сцен имп.*, p.8.

したがってプティパのバレエは、先に紹介したバランシンの「ペテルブルク人であることと、ロシア人『ルースキー』であることは同じではありません」という言葉が示す通り、「ロシアのバレエ」ではなく、あくまでも「ペテルブルクのバレエ」としか言えないものなのである。バランシンが様々な表現で繰り返し語っているように、ペテルブルクはヨーロッパとロシアの融合した、他にはない特別な街なのである。だからこそプティパ・バレエは、モスクワのバレエをペテルブルクにも根付かせようとしたテリャコフスキーとの間に、激しい衝突を起こしたのである。

4-3-4. インペリアル・スタイル：ツアーリズム化したロマンティック・バレエ

プティパの人物像の全貌と時代・地域社会からの影響に基づく考察

振付家マリウス・プティパは、バレエ史上は言うまでもなく、舞踊全体の歴史においても、非常に重要な存在である。にもかかわらず、従来のプティパ研究は、チャイコフスキーとの協働作品を中心とした後期の作品の分析や批評に偏重してきた。プティパの人物像や活動に関しては、そもそも研究考察の対象となる以前に、基本的な情報が不足している期間が点在しており、生涯の全貌がよくわからないままであった。2018年にメイスナーの著書 *Marius Petipa, The Emperor's Ballet Master* が刊行されるまでは、学術的文献はおろか、愛好家向きの書物にすら、プティパの生涯を通して扱った本はなく¹³⁸²、プティパ自身の記した自伝が唯一、彼の生涯を知る手がかりであった。これがいかに奇妙なことかは、例えば、プティパがバレエ史上に残した足跡に相当する作曲家の生涯で、プティパほど情報の空白期間や謎の多い人物がいるかどうかを考えてみれば、誰しものが頷けるであろう。プティパを「古典派」と評価する従来のプティパ観は、このような偏った状態の中で形成されてきたものである。

こうした現状を鑑み、本論文では、プティパのスタイルの再評価するにあたり、その前提としてプティパの生涯について、空白期間なく全貌を把握することに努めた。結果的に事実のクロニクルな叙述部分が論文中の相当量を占めることになったが、プティパの生涯

¹³⁸² スロニムスキーやレシュコフのプティパ論は、振付家デビュー以降のプティパが対象となっており、渡露以前のプティパや、ペローの元でダンサーとして活躍していた時代のプティパに関してはほとんど言及されていない。

に関する先行研究が乏しい現状では、一次資料に基づく時系列的な事実の叙述であっても舞踊史上の新しい知見となりうるため、敢えて論文中に採録した。その結果として、プティパとペローの関係、プティパとサン＝レオンの関係、プティパが振付家として世に出るにあたりスロフシチコワの果たした役割、帝室外交と作品の地理ナラティブ、フセヴォロジスキー改革（特に音楽改革）の影響、イタリア派舞姫への対応、テリャコフスキーとの確執など、従来の研究や Meisner の著書でも看過されるか、通り一辺倒の説明で済まされてきたプティパ像にまつわる論点の掘り下げに結びついた。同時に、プティパが時代や地域など外部から被った影響については、ロマン主義芸術全盛の 1830～40 年代の西欧社会のありさま、4 代のロシア皇帝の国内統治と外交政策、ロシアにおける資本主義化の進展、ペテルブルクの都市風土と帝室劇場の観客層の特徴、ロシア「銀の時代」の文化潮流について、史学・文学などの先行研究を援用して把握に努めた。こうして明らかになったプティパの人物像と、台本・音楽・振付・舞台美術という 4 つの視座から抽出した個々の作品の特徴を照合しつつ、振付家プティパの初期・中期・後期のスタイルの考察をまとめたのが、本論文である。

初期～中期のプティパ：オペラ座型ロマンティック・スタイルの継承

プティパは、バレエ・ダクシオン後期、換言すればプレ・ロマンティック・バレエ期に生まれ、卓越した振付家であった父親によって幼時からフランス派の英才教育を受け、20 代半ばでシルコ劇場を代表する主役級ダンサーとなった。ダンサーとしての彼のレパートリーはほぼ七月王政期オペラ座作品と父親の作品であり、これにマドリッド時代経験したスペイン舞踊と、渡露後経験したペロー作品が、プティパの創作の土台となる舞踊語彙の源泉であった。

オペラ座型にせよ、ペロー型にせよ、父親の模倣にせよ、プティパは自分が経験してきた 1830～40 年代フランス系のロマンティック・スタイルに対し、特に反発する姿勢は持たなかった。振付家としての最も初期段階にはオペラ座作品の紹介に努めていること、1860 年代から 70 年代前半には、協働する台本作家としてオペラ座バレエで実績のあるサン＝ジョルジュを選んでいることがそれを物語っている。しかし、第 2 メートル・ド・バレエに就任した頃から、帝室劇場とオペラ座の劇場組織と運営方針の違い、観客層の違い、舞台構造の違いなどに呼応した結果、スペクタクル性の高さやロシア外交を意識した地理ナラ

ティヴが組み込まれた作品が出現している。振付語彙としては、ロシア周辺の民族舞踊の取入れや、トゥ・シューズの改良に対応したポアント技法を新たに舞踊語彙に取り入れているが、あくまでもフランス派メソッドによるダンス・アカデミックの美的基準に適う範囲でのことであった。

こうしたプティパの姿勢は、帝室の欧化政策路線とは合致していたものの、アレクサンドル 2 世のリベラル化政策による世相の変化とは徐々にズレが生じたため、帝室劇場バレエの人気は 1870 年代半ばに一度低迷する。プティパはこの時、夢幻的場面のない作品や、ダンス・キャラクターを含まない作品など、オペラ座型ロマンティック・スタイルの舞踊構成の定式を壊す方向での実験的創作を試みるが状況の好転は引き起こせず、結局、バレトマーヌの文筆家フデコフとの共作がスランプ打開の突破口となった。フデコフの台本は、舞踊構成面ではオペラ座型ロマンティック・スタイルを踏襲していたが、ヒロインの人物造型を当時のロシア文学に登場する女性像に近づけたことで、観客層の共感を取り戻すことに成功したのであった。

後期のプティパ：フセヴォロジスキーの劇場改革による変貌

アレクサンドル 2 世の暗殺とアレクサンドル 3 世の反動政治によって、世相は一変する。アレクサンドル 3 世は劇場政策に積極姿勢を取り、その実現のためにフセヴォロジスキーを帝室劇場総支配人に任命する。皇帝の意を受けて、フセヴォロジスキーが打ち出した改革は、舞台芸術の民間興行の自由化と、帝室劇場演目から商業的・娯楽的傾向の排除であった。ペテルブルク帝室劇場組織内部の改革としては、バレエ団員の待遇改善、制作予算の増額、座付き作曲家制度廃止とバレエ音楽改革、フェリゼーションとイタリア人ダンサー招聘、舞台美術へのフセヴォロジスキーの関与度増加などである。更に 1880 年代後半の帝室外交の親仏路線転換を受けて 1890 年代作品には露仏同盟協賛を暗示する作品、更には東方問題を取り扱う作品が増加していく。

フランス文化に造詣の深いフセヴォロジスキーは、プティパのオペラ座型ロマンティック・スタイルを基本的に尊重したが、民間劇場興行を通じて流入した西欧の大衆劇フェリやバッコ・グランデのスペクタクル性と視覚美を取り入れ、そこから官能性と通俗性を排除することで、「バレエ＝フェリ」・「グラン・バレエ＝ファンタスティック」の創造をプティパに求めた。元来、オペラ座型ロマンティック・スタイルは、1820～30 年代のパリの

フェリを取り入れて形成された様式であり、バレエ・ブランによる夢幻的な場面を含むことが基本的な舞踊構成となっていたから、この要求はプティパにとって難しいものではなかった。

この官能性と通俗性の除去には、西欧バレエ界を席卷していたイタリア人ダンサーらの高度な舞踊技法から、サーカス的な粗雑さを取り除き動作を洗練させた点も含まれる。プティパがイタリア派の身体技法を、フランス派・ロシア派・デンマーク派の融合であるペテルブルク帝室劇場のメソッドの中に位置づけることに成功したことは、当時のダンス・クラシックの技法の最良部分の一つに取りまとめたということを意味している。1890年代以降のプティパ作品、およびこの時期に改作された旧作は、この舞踊技法体系に基いて振り付けられている。プティパが整えた身体技法の体系は、今も尚、ダンス・クラシックの技法の揺るがぬ基盤となっている。

プティパは1860年代作品から一貫して、オペラ座型ロマンティック・スタイルのもう一つの大きな特徴である民族舞踊によるエキゾティシズムの表現を帝国外交への協賛に結び付けてきたが、フランス宮廷文化に詳しいフセヴォロジスキーとの協働を通じて、初期宮廷バレエで王権の誇示のために用いられた「諸国のバレエ Ballet des nations」を民族舞踊場面に応用することや、バロック・ダンスをダンス・クラシックと対置的に扱いダンス・キャラクター化するという新しい表現手法を獲得している。更に《ライモンダ》第3幕では、ダンス・クラシックとダンス・キャラクターの間の高度な融合という新境地を開拓している。

晩年のプティパは、フセヴォロジスキーのエルミタージュ劇場に異動を契機に、小規模劇場で観客層が宮廷貴族に限られるというこの劇場の特殊性を活かして、フランス古典劇風の作品と、ほとんど筋のない寓意的・絵画的な作品を創作している。この中には、モダニズム美術の一派である芸術世界派のブノワを舞台美術に起用した作品も含まれている。創作の核の部分では、終生一貫してオペラ座型ロマンティック・スタイルを貫いたプティパであるが、「銀の時代」と呼ばれるロシア世紀末の文化潮流に呼応する柔軟な部分も持ち合わせていた。

プティパのインペリアル・スタイル：ペテルブルク化したロマンティック・バレエ

プティパの創作スタイルはオペラ座型ロマンティック・スタイルを基本としているが、

劇場規模の大きさを活かすためのスペクタクル性の高さ、劇場運営母体の暗黙の要請と観客層の嗜好に対応した結果としてのツアーリズム称揚、貴族層を意識した古典題材由来の作品創作といったオペラ座作品にはない特徴も具備している。こうした特徴は、プティパのいた劇場がペテルブルクの「帝室劇場」、すなわち皇帝膝下の都市にある皇帝の劇場であったことから生じている。特にプティパの中期から後期への変貌は、上司であり協働者であったフセヴォロジスキーの助言と、その背後にあるアレクサンドル 3 世の劇場政策によって引き起こされたものである。したがってプティパのスタイルとは、オペラ座型ロマンティック・スタイルが帝政によって変質したものであると言える¹³⁸³。

またプティパの振付家としてのキャリアは、前任者らと違い、全てペテルブルクで築かれたものである。プティパのスタイルは帝室と観客層の嗜好と反応を掬い上げることで形成されていったものであるから、振付家としての彼を育てたのは、まさにペテルブルク帝室劇場であったと言える。ペテルブルク帝室劇場は、座席入手が容易ではなかったこともあり、帝室と宮廷に近い貴族や、高位の官僚・軍人、外国人らが主体で、資本主義の進展後は大ブルジョワ層も加わった。彼らは欧化主義政策に慣らされ、ロシア人でありながら西欧的などころも兼ね備えた教養高いコスモポリタンであり、政治的には保守であった。この観客層の特徴は、モスクワをはじめとする他のロシア都市のオペラハウスにも、自由化により各地に誕生した民間劇場にも、欧州諸都市のオペラハウスにも見られない、ペテルブルク帝室劇場独特のものであった（「4-2-3. 帝都ペテルブルクに育まれたプティパ・バレエ」参照）。

プティパ・スタイルを「古典様式」と呼ぶ従来の評価では、このプティパ・バレエを育んだ帝室劇場とその観客層、ペテルブルクの都市風土、ツアーリズムの影響を、捕捉することができない。この「古典様式」という言葉は、「ロマンティック様式」と対比的に用いられることで、プティパが七月王政期オペラ座バレエから受け継いだ伝統的な部分を覆い隠し、ロマンティック様式との表面的な差異のみを強調する結果をもたらしている。プ

¹³⁸³ なおプティパのスタイルは、歴史的に見るとロマンティック・スタイルからモダニズム・スタイルへの移行期にあたるという意味で「ポスト＝ロマンティック・スタイル」と呼ぶことも可能である（メイスナーはこの考えを示唆。しかし内容面に目を向けると、プティパのスタイルの中核には、ロマンティック・スタイルそのものを色濃く継承されている。ロマンティック・スタイルとプティパ・スタイルとの差異の部分は、あくまでもロシア社会と帝室劇場への対応から生じたものである。世紀末からのモダニズム文化の影響から生じたものでもなく、歴史的に遅い時期であるがゆえに変質したロマンティック・スタイルというわけでもない。プティパ・スタイルを「ポスト」ロマンティック・スタイルと位置付けるのは、この点において誤解を生む可能性を孕んでいる。プティパ・スタイルについては、ロマンティック・スタイルの帝政ロシアにおける亜種、または枝分かれした傍流と考えるのが、より彼の作風の本質に近い評価になると言える。

プティパ・バレエを「古典様式」と称する見解の問題点は、「4-2-2. プティパの「古典性」の根拠とされる特徴に関する検討」で論じた通りである。「古典様式」という言葉は、プティパの次世代であるモダニズムとの対比を表す場合には都合が良いが、その場合はプティパー一人の様式を表すのではなく、F. タリオーニ、コラーリ、ペロー、マジリエ、サン＝レオンらも含めた近代バレエ成立以後モダニスト振付家までの間に位置する振付家全てのスタイルのメタな特徴を指すものでなければならない。モダニズムとは、19世紀的なるものに対して20世紀的なるものが自らを「モダン（現代）」と称した言葉であり、20世紀という黎明から見た「夜明け前」が「モダン」に対する「古典」であるからだ。

プティパのロマンティック・スタイルは、西欧ではロマンティック・スタイルが過ぎ去ろうとする1860年前後に芽吹き、成長し、モダニズムが始まろうとする時期に大輪の花を開花させた「遅れてきたロマンティック・スタイル」である。それゆえに、後世の研究者や舞踊評論家の評価を惑わせる面が存在する。この欧州の芸術潮流とのズレを理解するためには、プティパの活躍の場となったロシア社会、その中でも特にペテルブルクという都市の特殊性について、検討する必要がある。プティパがいわば季節外れの大輪の花を咲かせることに成功したゆえんは、西欧諸国の劇場ではなく、ペテルブルク帝室劇場という特殊な土壌に根を下ろしたことによるのである。

振付家マリウス・プティパを育てた帝室劇場とその観客層の独特の性質は、帝国の首都として皇帝以下ロシア帝国を動かす人々が住み、長年の欧化主義政策によってロシアでありながら西欧化した街であるペテルブルクの都市風土を背景に培われたものである。つまりプティパ・スタイルとは、「ペテルブルク化したオペラ座型ロマンティック・バレエ」なのである。そしてペテルブルクが首都であることも、そこで展開されている欧化政策も、ピョートル大帝とその後継者のロマノフ家の皇帝たちの政策であるから、プティパ・バレエは「ロシア帝政の影響を色濃く受けたロマンティック・バレエ」と言い換えることもできる。更に端的に述べるならば、「インペリアル・スタイル」「帝政様式」とよぶのがふさわしい。プティパ作品の豪華壮麗さ、高いスペクタクル性、通俗性を排除した品格、王家や貴族が登場する筋立て、優美さと高度な技巧の共存する振付、西欧風の音楽、ツアーリズムへの賛美といった特徴は、「帝政」という言葉に集約できるからである。

プティパは1904年に執筆した自伝を次のような言葉で結んでいる――

私は、宮廷が自分にたいしてしてくれたことを、感謝と敬意の念をもって思い出さずにはいられない。また観客のみなさんと、モスクワおよびサンクトペテルブルグ

〔原文ママ〕の新聞雑誌にも、いつも好意的に私のバレエを受け入れ、私の作品と私自身にたいして暖かい共感を示してくださったことに、心からの感謝を捧げたいと思う。

わが第二の祖国ロシアに神のご加護のあらんことを！ 私は本当に、心の底から、この国を愛した。

人生の最後に振付家としての歩みを振り返ったプティパは、宮廷から受けた恩恵、帝室劇場の観客とマスコミによって自分と自分の作品が受容されたことに衷心からの謝意を述べ、ロシア帝国への神の加護を祈り、第二の祖国と呼んで愛を表明している。このことこそ、彼のスタイルが「インペリアル・スタイル」と呼ばれるにふさわしいものであることを、何よりも物語っている。

引用・参考文献

1. 同時代資料

1-1. ジャーナリズム

Anonymous, *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 février 1815, accessed September 15, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k421194g>

Anonymous, *Le Ménestrel*, 29 mars 1840, accessed September 15, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5617966r>

Anonymous, *Le Ménestrel*, 29 août 1858, accessed September 15, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5616732z>

Berlioz, Hector. “*Revue et gazette musicale de Paris*, 22 octobre 1837.” In *Gazette musicale de Paris, Volume 4, 1937*. France: Gazette musicale de Paris, 1837, pp. 459-460, accessed September 15, 2022, https://www.google.co.jp/books/edition/Revue_et_gazette_musicale_de_Paris/ar5CAAAAcAAJ

De Saint-Victoir, Paul. *La Presse*, 17 août, 1856, accessed September 15, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k477497d>

Gautier, Théophile. *La Presse*. 1 septembre, 1837, accessed September 15, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k427148x>

Gautier, Théophile. *La Presse*. 24 septembre, 1838, accessed September 15, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k427514m>

Gautier, Théophile. *La Presse*. 2 mars 1840, accessed September 15, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k428045r>

Gautier, Théophile. *La Presse*. 25 juillet 1843, accessed September 15, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k429289j>

Gautier, Théophile. *La Presse*. 20 janvier 1845, accessed September 15, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k429827k>

Gautier, Théophile. *La Presse*. 17 février 1845, accessed September 15, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k429855v>

- Gautier, Théophile. *La presse*, 23 octobre 1848, accessed September 15, 2022,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k431161j>
- Heath, Charles. *Beauties of the opera and ballet*. London: David Bogue, 1845, accessed September 15, 2022,
https://books.google.co.jp/books?id=m_QGAAAQAAJ&pg=PR3#v=onepage&q&f=false
- Heugel, Henri (H. Moreno). *Le Ménestrel*, 25 mars 1866, accessed September 15, 2022,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56150965/f1.image>
- Khudekov, Sergei Nicolaevich “The First Performance of the Ballet *The Pharaoh’s Daughter* (originally published as the article of *Санкт-петербургская газета* 15 октября 1898 г.)” In *A Century of Russian Ballet*, pp.234-237. Translated by Roland John Wiley. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Pougin, Arthur. *Adolphe Adam : sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*. Paris : Charpentier, 1877, accessed September 15, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64572131>
- Schlesinger, Maurice. *Le Gazette Musicale de Paris*. 21 septembre 1834, accessed October 22, 2022,
<https://play.google.com/books/reader?id=9L5CAAAAQAAJ&hl=ja&authuser=0>
- Scudo, Paul. “REVUE MUSICALE.” In *Revue Des Deux Mondes* 14/3 (1852): 584–92, accessed, October 22, 2022, https://fr.wikisource.org/wiki/Revue_des_Deux_Mondes/1852
- Scudo, Paul. “Le Mouvement musical de 1857.” In *Revue des Deux Mondes, 2e période, tome 12*. Paris: Revue des Deux Mondes, 1857, pp. 893-913, accessed September 15, 2022,
https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Revue_des_Deux_Mondes_-_1857_-_tome_12.djvu
- Ulbach, Louis. *La Csárdás: notes et impressions d'un Français en Autriche, en Hongrie, en Roumanie, en Suisse, en Belgique*. Paris: Calmann Lévy, 1888, accessed October 22, 2022,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98101753.texteImage>
- Véron, Louis. *Mémoires d'un bourgeois de Paris, tome troisième*. Paris: Gabriel de gonet, 1854, accessed October 22, 2022,
<https://play.google.com/books/reader?id=TqUOAAAQAAJ&hl=ja&authuser=0>
- Véron, Louis. *Mémoires d'un bourgeois de Paris, tome troisième*. Paris: Librairie nouvelle, 1857, accessed October 22, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1104647.image>

Анонимный. *Модный свет*, №6. ГОД 1868-Й, Октябрь 8 го дня.

- Русские Журналы, s. v., “МОДНЫЙ СВЕТ №6, ГОД 1868-Й, ОКТЯБРЬ 8-ГО ДНЯ. ФЕЛЬЕТОН, ” accessed, August 16, 2021, <https://chevo.su/?p=1759>
- Анонимный. *Театр и искусство*. 1910, №28, pp.532-536, accessed May 15,2022, <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/5459-teatr-i-iskusstvo-1910-28>
- Гнедич, Пётр Петрович. *Книга жизни: Воспоминания: 1855 – 1918*. Edited by Владимир Феофилович Боцяновский (1st ed. Ленинград, 1929). Москв: Аграф, 2000.
- Кони, Фёдор Алексеевич. “Театральная летопись.” In *Пантеон и репертуар русской сцены* 2/3(1850): 1-52, accessed October 22, 2022, http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/PANTEON/pir_1850_t_2_k_03.pdf
- Лешков, Денис Иванович. *Мариус Петипа (1822 - 1910)*. Петроград: Петроградских Академических Театров, 1922.
- Петров, Олег Алексеевич. *Русская балетная критика конца XVIII - первой половины XIX века*, Москва: Искусство, 1982.
- Плещеев, Александр Алексеевич. *Наши балет: (1673—1899): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 г.* Санкт-Петербург: А. Бенке, 1899.
- Плещеев, Александр Алексеевич. *М. И. Петипа. (1847—1907): к 60-летию его службы на сцен имп.* Санкт-Петербург: А. С. Суворина, 1907, accessed October 22, 2022, <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01003743264?page=1>
- Салтыков-Щедрин, Михаил Евграфович. “ПРИЗНАКИ ВРЕМЕНИ/ ПРОЕКТ СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТА (по поводу «Золотой рыбки»),” in *Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в 20 томах, т. 7*, Москва: Художественная литература, 1969, pp.115-131, accessed October 22, 2022, https://rvb.ru/saltykov-shchedrin/tocvol_07.htm
- Скальковский, Константин Аполлонович. *Балет: го история и место в ряду изящных искусств* (1st ed. Санкт-Петербург, 1882). Москва: Директ-Медиа, 2014, accessed October 22, 2022, <https://search.rsl.ru/ru/record/01003619214>
- Скальковский, Константин Аполлонович. *В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения*. Санкт-Петербург: Типография А. С. Суворина, 1899, accessed October 22, 2022, <https://www.prlib.ru/item/904368>
- Худеков, Сергей Николаевич. *История танцев, Часть 4*. Петроград: Типография "Петроградской газеты", 1918, accessed October 22, 2022, <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/937-hudekov-s-n-istoriya-tantsev-chast-4>

ゴーチエ／マラルメ／ヴァレリー 『舞踊評論』 渡辺守章監訳 東京：新書館、1994年。

1-2. 舞踊家、作曲家、公演企画制作者等による文献

(舞踊譜、舞踊論、手記、回想録等)

Adam, Adolph. *Souvenirs d'un musicien*. Paris : Michel Lévy frères, 1857, accessed October 22, 2022, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP416410-PMLP675320-Adam_-_Souvenirs_d'un_musicien_-_Bk-BDH.pdf

Benois, Alexandre. *Reminiscences of the Russian ballet*. (Originally published as: *Воспоминания о балете*, London, 1941). Translated by Mary Britnieva. New York: Da Capo Press, 1977.

Blasis, Carlo. *The code of Terpsichor*. London: Edward Bull, 1830, accessed October 122, 2022, <https://play.google.com/books/reader?id=Z4PBImBdHhYC&pg=GBS.PA90&hl=ja>

Bournonville, August. *My Theatre Life*. Translated by Patricia N. McAndrew. Connecticut: Wesleyan university press, 1979, accessed September 30, 2022, <https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/wuptheatre-10>

Cellarius, Henri. *La danse des salons par Cellarius*. Paris: J. Hetzel, 1847, accessed March 11, 2022, https://books.google.co.jp/books/about/La_danse_des_salons.html?id=VjVTAAAcAAJ&redir_esc=y

Cellarius, Henri. *The Drawing-room Dances*. New York: Dinsmore & Co., 1858, accessed March 11, 2022, https://books.google.co.jp/books/about/The_Drawing_room_Dances.html?id=VWxGAQAA MAAJ&redir_esc=y

Cucchi, Claudina. *Venti anni di palcoscenico; ricordi artistici*. Roma : Enrico Voghera, 1904, accessed October 22, 2022, <https://archive.org/details/ventiannidipalco00cucc>

De Beauvoir, Roger. *France littéraire, Tome IV* (11 juillet 1841). Paris: Bureau de la France littéraire, 1841.

Fokine, Michel. *Fokine: memoirs of a ballet master*. Translated by Vitale Fokine. Edited by Anatole Chujoy, Boston: Little, Brown, 1961.

Glushkovsky, Adam Pavlovich. "Recollection of Great Choreographer Ch. L. Didelot, and Some

- Deliberations Concerning the Art of Dance. (Originally published as “Воспоминание о великом хореографе К. Л. Дидло и некоторые рассуждения о танцевальном искусстве,” in *Пантеон и репертуар русской сцены*, 1851). In *A Century of Russian Ballet*, pp.5-49. Translated by Roland John Wiley. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Ivanov, Mikhail Mikhailovich. “Marius Ivanovich Petipa. (Originally published as the article of *новое время* 12 июль 1910 г.),” in *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts, 1810-1910*, pp.350-356. Translated by Roland John Wiley. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Karsavina, Tamara. *Theatre Street* (1st. ed., London,1930), 2nd ed. New York: E. P. Dutton, 1950.
- Natarova, Anna Petrovna. “Recollection of the Artiste A. P. Natarova. (Originally published as “Изъ воспоминаний артистки А. П. Натаровой,” in *Исторический вестник Том XCIV*, 1903). In *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts, 1810-1910*, pp.135-169. Translated by Roland John Wiley. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Peter, Frank-Manuel. *Giselle ou Les Wilis: Ballet Fantastique en deux actes. Faksimile der Notation von Henri Justamant aus den 1860er Jahren*. Hildesheim, Zürich & New York: Georg Olms Verlag, 2008.
- Petipa, Marius. “The Diaries of Marius Petipa.” Edited, translated, and introduced by Lynn Garafola. In *Studies in Dance History* 3/1 (1992 Spring):1-79, accessed April 9, 2022, <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8JH3K3P>
- Saint-Léon, Arthur. *Giselle : pas de deux sténochorégraphié (manuscrit autographe)* (Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, RES-234).
- Saint-Léon, Arthur. *La sténochorégraphie* (1st ed., Paris : Chez l'auteur, 1852). Edited by Pappacena, Flavia. Lucca: Lim Editrice Srl, 2006.
- Stukolkin, Timofei Alexeyevich. “Recollections of T. A. Stukolkin, Artist of the Imperial Theatre. (Originally published as: “Воспоминания артиста императорских театров Т. А. Стуколкина,” in *Артист* 45,46, St. Petersburg, 1895).” In *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts, 1810-1910*, pp.108-134. Translated Roland John Wiley. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Telyakovsky, Vladimir Arkadyevich. “Memoir. (Originally published as *Воспоминания*, Москва, 1965).” Translated by Nina Dimitrievitch and Clement Crisp. In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 8/1(Spring, 1990):37-46, accessed March

- 22,2022, <https://doi.org/10.2307/1290788>.
- Telyakovsky, Vladimir Arkadyevich. "Memoir: Part2. (Originally published as *Воспоминания*, Москва, 1965)." Translated by Nina Dimitrievitch and Clement Crisp. In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 9/1(Spring,1991) : 26-39, accessed March 22,2022, <https://doi.org/10.2307/1290645>
- Telyakovsky, Vladimir Arkadyevich. "Memoir. (Originally published as *Воспоминания*, Москва, 1965.)" Translated by Nina Dimitrievitch and Clement Crisp. In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 12/1(Summer,1994), accessed March 22,2022, <https://doi.org/10.2307/1290709>
- Telyakovsky, Vladimir Arkadyevich. "Balletomanes. (Originally published as *Воспоминания*, Москва, 1965)." Translated by Nina Dimitrievich. In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 13/2 (Autumn - Winter, 1995): 77-88, accessed March 22,2022, <https://doi.org/10.2307/1290915>
- Vazem, Yekaterina Ottovna. "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre. (Originally published as *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884*, Leningrad, 1937): Part 1." Translated by Nina Dimitrievitch. In *Dance Research* 3/2(Summer, 1985): 3-22.
- Vazem, Yekaterina Ottovna. "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre. (Originally published as *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884*, Leningrad, 1937): Part 2." Translated by Nina Dimitrievitch. In *Dance Research* 4/1(Spring, 1986): 3-28.
- Vazem, Yekaterina Ottovna. "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre. (Originally published as *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884*, Leningrad, 1937): Part 3." Translated by Nina Dimitrievitch. In *Dance Research* 5/1(April 1987): 21-41.
- Vazem, Yekaterina Ottovna. "Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre. (Originally published as *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884*, Leningrad, 1937): Part 4." Translated by Nina Dimitrievitch. In *Dance Research* 6/2 (Autumn, 1988): 30-47.
- Visky, Károly. *Hungarian Dances*. (Originally published as *Magyar táncok*, Budapest, prior to 1923) Ttranslated by Sydney H. Sweetland, London: Simpkin Marshall Ltd., 1937,

accessed March 11, 2022,
<https://vdocument.in/viski-karoly-hungarian-dances-1937-kansas-city-public-library.html>

Volkov, Solomon. *Balanchine's Tchaikovsky: Interviews with Geroge Balanchine*. Trans. Antonina Bouis. New York: Simon & Schuster, 1985, accessed June 1st, 2022,
<https://archive.org/embed/balanchinestchai0000bala>

Вазем, Екатерина Оттовна. *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867- 1884* (1st ed., Leningrad, 1937). Санкт-Петербург: Планета Музыки, 2009.

Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1890/1891 гг.* Санкт-Петербург, 1892, accessed March 22, 2022,
<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3153-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1890-1891-gg>

Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1891/1892 гг.* Санкт-Петербург, 1893, accessed March 22, 2022,
<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3155-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1891-1892-gg>

Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1892/1893 гг.* Санкт-Петербург, 1894, accessed March 22, 2022,
<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3156-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1892-1893-gg>

Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1893/1894 гг.* Санкт-Петербург, 1895, accessed March 22, 2022,
<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3157-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1893-1894-gg>

Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1894/1895 гг.* Санкт-Петербург, 1896, accessed March 22, 2022,
<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3162-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1894-1895-gg>

Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1895/1896 гг.* Санкт-Петербург, 1897, accessed March 22, 2022,
<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3167-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1895-1896-gg>

Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1896/1897 гг.* Санкт-Петербург, 1898, accessed March 22, 2022,
<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3172-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1896-1897-gg>

Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1897/1898 гг.* Санкт-Петербург, 1899, accessed March 22, 2022,

<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3178-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1897-1898-gg>
Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1898/1899 гг.*
Санкт-Петербург, 1900, accessed March 22, 2022,

<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3177-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1898-1899-gg>
Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1899/1900 гг.*
Санкт-Петербург, 1901, accessed March 22, 2022,

<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3183-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1899-1900-gg>
Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1900/1901 гг.*
Санкт-Петербург, 1902, accessed March 22, 2022,

<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3188-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1900-1901-gg>
Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1901/1902 гг.*
Санкт-Петербург, 1903, accessed March 22, 2022,

<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3193-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1901-1902-gg>
Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1902/1903 гг.*
Санкт-Петербург, 1904, accessed March 22, 2022,

<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3201-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1902-1903-gg>
Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1903/1904 гг.*
Санкт-Петербург, 1905, accessed March 22, 2022,

<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3206-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1903-1904-gg>
Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1904/1905 гг.*
Санкт-Петербург, 1906, accessed March 22, 2022,

<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3209-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1904-1905-gg>
Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1905/1906 гг.*
Санкт-Петербург, 1907, accessed March 22, 2022,

<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3212-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1905-1906-gg>
Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1906/1907 гг.*
Санкт-Петербург, 1908, accessed March 22, 2022,

<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3215-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1906-1907-gg>
Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1907/1908 гг.*
Санкт-Петербург, 1909, accessed March 22, 2022,

<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3216-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1907-1908-gg>

- Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1908/1909 гг.*
 Санкт-Петербург, 1910, accessed March 22, 2022,
<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3217-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-1909-g>
- Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1909/1910 гг.*
 Санкт-Петербург, 1911, accessed March 22, 2022,
<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3224-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-1910-g>
- Дирекции Императорских театров. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1910/1911 гг.*
 Санкт-Петербург, 1912, accessed March 22, 2022,
<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3233-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-1911-g>
- Погожев, Владимир Петрович. “Воспоминания (unpublished, 1935) .” In *Силуэты театрального прошлого. И. А. Всеволожской и его время*, pp.72-376. Edited by В. М. Гаевский, А. В. Ипполитов, О. И. Барковец. Москва: Кучково поле, 2016.
- Теляковский, Владимир Аркадьевич. *Воспоминания*. Москва: Искусство, 1965, accessed March 27, 2022, <http://teatr-lib.ru/Library/Telyakovsky/Vospom/>
- Теляковский, Владимир Аркадьевич. *Дневники Директора Императорских театров 1901-1903*. Санкт-Петербург: Артист. Режиссёр. Театр, 2002.
- Теляковский, Владимир Аркадьевич. *Дневники Директора Императорских театров 1898-1917*, Личные истории в электронном корпусе дневников и воспоминаний, s. v. “Теляковский, *Дневники Директора Императорских театров*,” accessed April, 14, <https://prozhito.org/person/1376>
- クシェシンスカヤ、マチルダ・F 『ペテルブルグのバレリーナ クシェシンスカヤの回想録』 (Marie Romanovsky-Krassinsky, Princesse. *Souvenirs de la Kschessinska, prima ballerina du Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg*, Paris, 1960) 関口絃一監修、森瑠依子訳、東京：平凡社、2012年。
- バランシン／ヴォルコフ 『チャイコフスキー、わが愛』 (Solomon Volkov, *Balanchine's Tchaikovsky: Interviews with Geroge Balanchine*. Trans. Antonina Bouis, New York: Simon and Schuster, 1985) 齊藤毅訳、東京：新書館、1993年。
- プティパ、マリウス 『マリウス・プティパ自伝』 (Marius Petipa, *Mémoires*, translated by G. Ackerman and P. Lorrain, Arles: Actes Sud, 1990. および Marius Petipa, *Russian ballet master: the memoirs of Marius Petipa*, edited by L. Moore, translated by H. Whittaker,

London : A. and C. Black, 1958) 石井洋二郎訳、東京 : 新書館、1993 年。

1-3. 台本

- Decomberousse, Alexis and Eugène Roche. *La Grisette de Bordeaux*. Paris: Imprimerie de M^{me} De Lacombe, 1840, accessed August 20, 2022,
<https://books.google.co.jp/books?id=raWqlOJ55d4C&dq>
- De Lurieu, Gabriel et Rochefort, Edmond. *Jocko ou Le Singe du Brésil*. Paris: Chez Quoy, 1825, accessed October 13, 2022,
<https://wdc.contentdm.oclc.org/digital/collection/Restoration/id/29026>
- De Saint-George, Jules-Henri Vernoy. *Giselle ou Le wilis, Ballet fantastique en deux Actes (Nouvelle édition)*. Paris : M^{me} V^e Jonas, 1841, accessed October 13, 2022,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3235942/f3.item>
- De Saint-Georges, Jules-Henri Vernoy. *Lady Henriette, ou La servante de Greenwich: Ballet-pantomime en 3 actes et 9 tableaux*. Paris : M^{me} V^e Jonas, 1844, accessed October 13, 2022,
<https://play.google.com/books/reader?id=4fxDAAAACAAJ&pg=GBS.PA22>
- Gautier, Théophile. *Pâquerette : ballet-pantomime en 3 actes et 5 tableaux*. Paris : M^{me} V^e Jonas, 1851, accessed October 13, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109153t>
- Gautier, Théophile. *Gemma: ballet en deux actes et cinq tableaux*. Paris : Michel Lévy Frères, 1854, accessed 26 May, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5546004t/f23.item>.
- Mazilier, Joseph. *Aelia et Mysis, ou L'Atellane : ballet-pantomime en deux actes*. Paris : M^{me} V^e Jonas, 1853, accessed October 13, 2022,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5813313s>
- Meilhac, Henri and Halevy, Ludovic. *Néméa, ou L'Amour vengé, ballet-pantomime, en 2 actes*. Paris: Michel-Lévy frères, 1864, accessed October 13, 2022,
<https://play.google.com/books/reader?id=xRNdAAAACAAJ&pg=GBS.PA8>
- Perrot, Jules. *Zingaro, opéra en deux actes*. Paris : M^{me} Delacombe, 1840, accessed October 13, 2022, <https://play.google.com/books/reader?id=HxusB0ofYbQC&pg=GBS.PA10>
- Petipa, Marius. *L'Ordre du roi*. St. Pétersbourg : Edition Edouard Hoppe, 1886, accessed October 13, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500589k>

- Saint-Léon, Arthur. *Stella, ou Les contrebandiers: ballet-pantomime en deux actes et quatre tableaux*. Paris : M^{me} V^e Jonas, 1850, accessed October 13, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1174808n>
- Scribe, Eugène and Coralli, Jean. *L'orgie : ballet en trois actes*. Paris : Bezou, 1831, accessed October 13, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5696627h>
- Taglioni, Filippo. *Nathalie, ou La laitière suisse : ballet en deux actes*. Paris : D. Jonas, 1832, accessed September 22, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5759130b>
- Taglioni, Filippo. *La révolte au sérail : ballet-féerie en trois actes*. Paris: éditeur inconnu, 1833, accessed September 22, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57835810>
- Taglioni, Filippo. *Brézila, ou La Tribu des femmes, ballet en 1 acte*. Paris: Chez Roullet, Libraire, 1835, accessed September 22, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6231385z>
- Taglioni, Filippo. *La Fille du Danube, ballet-pantomime en 2 actes et 4 tableaux*. Paris: D. Jonas, 1838, accessed September 22, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853474t>
- Петипа, Мариус Иванович. *Волиебное зеркало Фантаст. балет в 4 актах и 7 карт. Сюжет заимствован из сказок Пушкина и Гримма Либретто сост. М.И. Петипа и Г.****. Санкт-Петербург: изд. тип. имп. театров, 1903, accessed october 18, 2022, https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1765834/
- 平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本：パリ・オペラ座』 東京：慶應義塾大学出版会、2001年。

1-4. 楽譜

- Adam, Adolphe. *Giselle, manuscrit d'Adam*. Département de la Musique de Bibliothèque Nationale de France, MS-2644.
- Adam, Adolphe. *Giselle, partition réduite pour piano par Cornette, Victor*. Paris: J.Meissonnier, 1841, Plate J.M. 1311. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM6-60.
- Adam, Adolphe. *Giselle, Répétiteur, manuscrit*. Theatre Museum, St. Petersburg, 7114/8.

- Adam, Adolphe. *Giselle, préparée par L.Feiguine*. Moscow: Editions “Musique”, 1975, Plate 7017, IMSLP, s.v. “Arrangements and Transcriptions (filter),” in “Giselle (Adam, Adolphe)”, (Adam, Adolphe. *Giselle, préparée par L.Feiguine*. Moscow: Editions “Musique”, 1975, Plate 7017), accessed July 31, 2016, <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP30800-PMLP14608-Adam-GisellePRmuz.pdf>
- Adam, Adolphe. *Grisélidis, manuscrit d'Adam*. Brussels Opera and Ballet archive, n.d., IMSLP, s.v. “Arrangements and Transcriptions (Filter),” in “Grisélidis (Adam, Adolphe),” accessed April 26, 2021, <https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP249644-PMLP404623-grislidisoulesc00mfull.pdf>
- Glasunow, Alexander. *Raymonda*, Ballet in 3 Akten, op.57. Klavier-Auszug. (arranged by Composer and Aleksandr Winkler). Leipzig and Frankfurt: M. P. Belaieff, 1898. Plate. 1569.
- Glasunow, Alexander. *Ruses d'amour*, op.61. Klavier-Auszug. (arranged by Composer and Aleksandr Winkler). Leipzig and Frankfurt: M. P. Belaieff, 1900. Plate. 2010.2185-2189.
- Pugni, Cesare. *La Fille de Pharaon*. Moscou: A. Gutheil, n.d.. Plate A. 4601 G. IMSLP, s.v. “Arrangements and Transcriptions (Filter),” in “The Pharaoh's Daughter (Pugni, Cesare),” accessed August 8, 2012, <https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP30804-PMLP69929-Pugni-FillePharaonPRgu.pdf>
- Pugni, Cesare. *Конекъ-горбунукъ*. Москва: А. Гутхейльб, n.d.. Plate A. 4398 G. IMSLP, s. v. “Arrangements and Transcriptions (Filter),” in “The Little Humpbacked Horse (Pugni, Cesare),” accessed August 8, 2012, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP43622-PMLP45214-The_Little_Humpbacked_Horse.pdf
- Minkus, Ludwig. *Nuit et jour*. Hamburg: D. Rahter and St. Petersburg: A. Büttner, n.d. (1883?). Plate 2480. IMSLP, s. v. “Arrangements and Transcriptions (Filter),” in “Nuit et jour (Minkus, Ludwig),” accessed July 21, 2014, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4c/IMSLP48342-PMLP102304-Nuit_et_jour_-_Ludwig_Minkus,_1883.pdf
- Чайковский, Пётр Ильич. *Спящая красавица*. Moscow: P. Jurgenson, n.d. (1889). Plate 15895.

IMSLP, s. v. “Arrangements and Transcriptions (Filter),” in “The Sleeping Beauty (ballet), Op.66 (Tchaikovsky, Pyotr),” accessed September 15, 2013,
<https://us.imslp.org/imaglnks/usimg/9/9d/IMSLP247445-PMLP26902-Tchaikovsky-Op66.Zps.pdf>

1-5. 研究者・研究機関等による同時代資料のデータ化・アンソロジーなど

Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University, s. v. “Nikolai Sergeev Dance Notations and Music Scores for Ballets, 1888-1944 (MS Thr 245),” accessed July 30, 2022,
<https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/3185>

Kolb, Katherine. *Berlioz on Music: Selected Criticism 1824-1837*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Wiley, Roland John. *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts, 1810-1910*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Tchaikovsky Research, s. v. “Marius Petipa,” accessed October 20, 2022, http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Marius_Petipa#Bibliography

Wienerstaatsoper, s. v., “Liste,” in “Spielplan & Karten,” accessed February 11, 2022,
<https://www.wiener-staatsoper.at/spielplan-kartenkauf/liste/>

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, s. v., “Выпускники” in “Академия,” accessed August 6, 2021,
<https://vaganovaacademy.ru/academy/history/vipuskniki.html>

Боглачева, Ирина Анатольевна et al. (ed.). *Петербургский балет. Три века: хроника. 2 том. 1801 – 1850*. Санкт-Петербург: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014.

Боглачева, Ирина Анатольевна et al. (ed.). *Петербургский балет. Три века: хроника. 3 том. 1851 – 1900*. Санкт-Петербург: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015.

Боглачева, Ирина Анатольевна et al. (ed.). *Петербургский балет. Три века: хроника. 4 том. 1901 – 1950*. Санкт-Петербург: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015.

Большой театр, s. v. “Электронный Архив,” accessed September 8, 2021,
<https://archive.bolshoi.ru/>

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. *Мариус Петипа.*

"Мемуары" и документы (edited by Сергей Конаев). Москва: Навона, 2018.

Слонимский, Юрий Иосифович, et. al. (ed.). *Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания.*

Статьи. Ленинград: Искусство, 1971.

鈴木晶『オペラ座日誌』（未刊行）

1-6. 美術資料

Alophe, Marie-Alexandre. *Scène tirée du ballet de La Péri, le ménestrel : [estampe] / Alophe del.*

[sig.]. 1843. Estampe. 19×22cm. Bibliothèque nationale de France, Paris. Accessed

September 8, 2022, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42652759>

Anonymous. *Folies-Bergere le Chateau de Mac-Arrott.* 1887. Papier, Lithographie. 574×425mm.

Musée Carnavalet, Histoire de Paris, Paris. Accessed May 23, 2022,

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/folies-bergere-le-chateau-de-mac-arrott-0#infos-principales>

Anonymous. Portrait of Marius Petipa in Ballet 'Dancemania', 1837. Oil on canvas.

Bakhrushin Theatre Museum, Moscow, Russia (Photo credit: Bridgeman Images).

Accessed January 23, 2022,

<https://www.bridgemanimages.com/en/russian-school-19th-century/portrait-of-marius-petipa-in-ballet-dancemania-1837-oil-on-canvas/oil-on-canvas/asset/134492>

Anonymous. *Poster advertising the premiere of 'La Vivandiere.'* 1843. Accessed July 29, 2022,

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Poster_adverticing_the_premiere_of_%27La_Vivandiere%27_-London_-1843.JPG

Anonymous. *Taglioni in La sylphide.* c.1832. New York Public Library, New York, accessed May 22,

2021, <https://nypl.getarchive.net/media/taglioni-in-la-sylphide-e86fdf>

Branard, J. *Lucile Grahn in the title role of the Perrot 's Ballet of Catarina ou La Fille du bandit,*

London, 1846, Lithograph. 40.7×27.9cm. accessed September 8, 2022,

https://en.wikipedia.org/wiki/Catarina_or_La_Fille_du_Bandit#/media/File:Catarina_-Act_I-Scene_I_-Lucile_Grahn_-London_-1846.JPG

- De Gisse, Henri. *Le Grand Carrousel donné dans la cour des Tuileries par Louis XIV, 5 et 6 juin 1662*. Oil on canvas. National Museum of Versailles, Versailles, accessed March 8, 2022, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carrousel-LouisXIV-1662.jpg>,
- Pobuda, Wenzel. *Taglioni, als Donaumädchen*. c.1836. New York Public Library, New York, accessed May 22, 2021, <https://nypl.getarchive.net/media/taglioni-als-donaumadchen-d1829d>
- Silvestre, Israel (Copper engraving) and Bailly, Jacques (coloring). *Grand Carrousel*. 1670. Copper Engraving. Bibliothèque Municipale. Versailles, accessed March 8, 2022, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isra%C3%ABl_Silvestre_-_Grand_Cavalcade_Given_in_Paris_in_1662_-_WGA21319.jpg
- Unknown photographer of the Imperial Mariinsky Theatre. St. Petersburg, Russian Empire. *Sleeping Beauty – Apotheosis*. 1890, accessed March 9, 2022, https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sleeping_Beauty_-_Apotheosis_-1890.JPG
- Unknown photographer of the Imperial Mariinsky Theatre. St. Petersburg, Russian Empire. *Nutcracker_-1890*, accessed March 16, 2022, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nutcracker_-1890.JPG
- Unknown photographer at the Mariinsky Theatre, St. Petersburg, Russia Empire. *Raymonda - Grand Pas Hongrois - Olga Preobrajeska - 1903*, accessed March 19, 2022, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raymonda_-_Grand_Pas_Hongrois_-_Olga_Preobrajeska_-1903.jpg
- Бакст, Леон (Лев) Николаевич. *Costume design for the Viscount in the pantomime “Le Coeur de la marquise.”* 1900. Graphite and Watercolor on Laid Paper. Sheet: 296 × 179 mm. The Fine Arts Museums of San Francisco, accessed April 2, 2022, <https://art.famsf.org/l%C3%A9on-bakst-lev-samoilovich-rosenberg/costume-design-viscount-pantomime-le-coeur-de-la-marquise-heart>
- Бакст, Леон (Лев) Николаевич. *Costume design for the woman who speaks the prologue and the epilogue (Mlle. Baletta) in the pantomime “Le Coeur de la marquise.”* 1900. Graphite And Watercolor on laid paper. Sheet: 297 × 225 mm. The Fine Arts Museums of San Francisco, accessed April 2, 2022, <https://art.famsf.org/l%C3%A9on-bakst-lev-samoilovich-rosenberg/costume-design-woman-who-speaks-prologue-and-epilogue-mlle>

- Бакст, Леон (Лев) Николаевич. *A series of twelve postcards published by the St. Evgenii Society depicting costume designs from "La Fée des Poupées."* 1903. Pencil on paper laid on card. Each postcard 14 x 9 cm. Wikimedia Commons, accessed April 2, 2022, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fairy_Doll_by_L.Bakst_00.jpg
- Всеволожский, Иван Александрович. *Эскиз костюмов для матери Жигонь и ее детей Полишинель к "Щелкунчику"*. 1892, accessed March 16, 2022, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nutcracker#/media/File:Vsevolozhskys_design_for_Nutcracker.jpg
- Головин, Александр Яковлевич. *Золотой зал. 1903 Эскиз декораций к балету А.Н. Корещенко "Волшебное зеркало."* 1903. Государственный центральный театральный музей им. А.А.Бахрушина, accessed 16 April, 2022, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Magic_mirror_by_A._Golovin_01.jpg
- Иванов, Константин Матвеевич. *Эскиз к декорациям "Щелкунчика"*. 1892, accessed March 16, 2022, [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nutcracker#/media/File:Nutcracker_design_\(cropped\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nutcracker#/media/File:Nutcracker_design_(cropped).jpg)
- Неизвестный художник. *Мариус в роли Фернанда, сына Фернандеса, в драме «Жоко, или Бразильская обезьяна» из репертуара брюссельского Театра де ля Монне. 1827~1830.* Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. *Мариус Петина. "Мемуары" и документы, вступительная статья, комментарии: Сергей Конаев.* Москва: Навона, 2018, p. 29.
- Шишков, Матвей Андреевич. Эскиз декорации к балету "Талисман." 1889, accessed 16 April, 2022, <https://galactikka.com/photo-56c9f606bd0470c71c8b456d>

2. 後代の資料

2-1. 文献

- Adamson, Andy. "The Russian Imperial Ballet." In *A History of Russian Theatre*, pp.182-198. Edited by Robert Leach, Victor Borovsky, Andy Davies. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

- Atwood, Robert and Claudia Jeschke. "Expanding Horizons: Techniques of Choreo-Graphy in Nineteenth-Century Dance." In *Dance Chronicle* 29/2 (2006): 195-214.
- Arkin, Lisa C. and Marian Smith. "National Dance in the Romantic Ballet." In *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, pp. 11–68. Edited by Lynn Garafola. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1997.
- Au, Susan. "The Bandit Ballerina: Some Source of Jules Perrot's Catarina." In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 10/2 (Spring - Summer, 1978): 2-5.
- Beaumont, Cyril. *Complete Book of Ballets*. London: Putnam, 1938.
- Binney, Edwin 3rd. "Longing for the ideal: Images of Marie Taglioni in the romantic ballet." In *Harvard Library Bulletin* 32/2 (Spring 1984): 105-148.
- Cashin, Kathryn Karrh. *Alexander Pushkin's Influence on Russian Ballet*. Florida: Florida State University Libraries, 2005
- Cavalletti, Lavinia. "Salvatore Taglioni, King of Naples." In *Rethinking the Sylph New Perspectives on the Romantic Ballet*, pp.181-196. Edited by Lynn Garafola. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1997.
- Cervellati, Elena. "Da Giselle (Parigi, 1841) a Gisella (Bologna, 1843). Traduzione e ricezione di un capolavoro in una città italiana dell'Ottocento." In *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, pp.161-176. Edited by Giannandrea Poesio and Alessandro Pontremoli. Roma: Aracne, 2008.
- Chernova, Natalia. "Moscow Ballet at the Time of Mikhail Shchepkin." In *Russian Classical Ballet: Ballet in Russia* (1st published as an article in *Sovietsky Balet*, 1989) translated by Alecia Becky, Rodolfa Biasotto and Olga Guarda de Smoak, accessed February 22, 2021, http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt9.html
- Christensen, Anne Middelboe. "Deadly sylphs and descent mermaids: the women in Danish romantic world of August Bournonville." In *The Cambridge Companion to Ballet*, pp.126-131. Edited by Marion Kant. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Chujoy, Anatole. "Russian Balletomania." In *Dance Index* (edited by Marian Eames and Lincoln Kirstein) 7/3 (March, 1948): 45-71, accessed August 12, 2022, https://www.eakinspress.com/danceindex/issueDetail.cfm?issue=danceindexunse_32
- Clark, Maribeth. "*Understanding French Grand Opera Through Dance*." Ph.D. diss., Pennsylvania University, 1998.

- Cohen, Selma Jeanne." In Search of Satanella: An Adventure Prompted by "The Children of Theatre Street"." In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 11/1-2 (1978-1979): 25-30.
- Cordova, Sarah Davis. "Romantic ballet in France: 1830-50." In *The Cambridge Companion to Ballet*, pp.122-123. Edited by Marion Kant. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Croizier, Laurent. "Marins Petipa, les années de jeunesse." In *Soirée Petipa*. Bordeaux : Opéra de Bordeaux, 1997, pp.17-20.
- Croizier, Laurent. "Avant-propos." In *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*. Edited by Pascale Melani. Toulouse: Université de Toulouse, 2016, pp.13-14.
- Cross, Samuel H. "The Russian Ballet Before Dyagilev." In *The Slavonic and East European Review* 22/61(December, 1944): 19-49.
- Chujoy, Anatole. "Russian Balletomania." In *Dance Index* (edited by Lincoln Kirstein) 7/3 (March, 1948):42-58.
- Edgecombe, Rodney Stenning. "A ragbag of ballet music oddments." In *Brolga* 23(December, 2005): 12/2: 12-19.
- Edgecombe, Rodney Stenning. "Internationalism, Regionalism and Glazunov's Raymonda." In *The Musical Times* 149/1902 (Spring, 2008) :47-56.
- Ehrhard, Auguste. *Une vie de danseuse. Fanny Elssler*. Paris : Plon-Nourrit, 1909.
- Elekes, Edith Weber. *Hungarian Dance*. Budapest: A Stephaneum LTD. Nyomása, 1936, accessed March 10, 2019, <http://www.hunmagyar.org/kamaraegyuttes/hundance.htm>
- Ertz, Matilda Ann Butkas. "Nineteenth-century Italian ballet music before national unification: Sources, style, and context." Ph. D. Diss. The University of Orego, 2010, accessed March 2, 2022, <http://hdl.handle.net/1794/11296>
- Fedortchenko, Olga A.. "Marius Petipa dans les ballets de Jules Perrot." In *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, pp. 135-146. Edited by Pascale Melani. Toulouse: Université de Toulouse, 2016. (Slavica Occitania No 43)
- Fisher, Jennifer. "'Arabian Coffee' in the land of sweets," In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 35-36/2-1(2003 Winter-2004Summer): 146-163, accessed May 19,2020, <https://www.jstor.org/stable/30045074>
- Florinsky, Michael T. "Alexander III." In *Encyclopedia Britannica Online*, s. v. "Alexander III," accessed February 7, 2022, <https://www.britannica.com/biography/Alexander-III-emperor-of>

Russia

- Frame, Murray. "Freedom of the Theatres': The Abolition of the Russian Imperial Theatre Monopoly." In *The Slavonic and East European Review* 83/2 (Apr., 2005): 254-289, accessed April 7, 2022, <http://www.jstor.org/stable/4214088>
- Frame, Murray. *The St. Petersburg Imperial Theaters, Stage and State in Revolutionary Russia, 1900-1920*. North Carolina: MacFarland, 2015.
- Garafola, Lynn. *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Connecticut; Wesleyan University Press, 2005.
- Garafola, Lynn. "Russian Ballet in the Age of Petipa." In *The Cambridge Companion to Ballet*, pp.151-163. Edited by Marion Kant. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Gibbs, Anthony Matthews. *A Bernard Shaw Chronology*. London: Palgrave Macmillan, 2001.
- Godzina, Natalia. "Fanny Elssler's Russian Seasons." In *Russian Classical Ballet: Ballet in Russia* (1st published as an article in *Советский балет*, 1986) .Translated by Alecia Becky, Rodolfa Biasotto and Olga Guarda de Smoak, accessed February 27, 2021, http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt11.html
- Growcott, Amy. *The Marius Petipa Society*, n. d., accessed February 11, 2020, <https://petipasociety.com/>
- Guest, Ivor. *Fanny Elssler: The Pagan Ballerina*. Hampshire: Dance Books, 1970,
- Guest, Ivor. *The divine Virginia: a biography of Virginia Zucchi*. New York: M. Dekker, 1977.
- Guest, Ivor. "Cesare Pugni: A Plea for Justice." In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 1/1 (1983): 30–38, accessed 16 January, 2021, <https://doi.org/10.2307/1290799>
- Guest, Ivor. "The Library and the Archives of the Paris Opéra: The Opéra Preserved." In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 2/2(1984): 68-76, accessed 4 November, 2018, <https://doi.org/10.2307/1290636>
- Guest, Ivor. *Jule Perrot: Master of the Romantic Ballet*. London: Dance Books, 1984.
- Guest, Ivor. "Performance History." In *Royal Ballet: Theatre Program for La Fille mal gardée*. London: Royal Opera House, Covent Garden, 2001, para.4 (no page number).
- Guest, Ivor. *The Romantic Ballet in Paris*. (1st ed., London: Pitman, 1966) 3rd ed. Hampshire: Dance Books, 2008.
- Gutsche-Miller, Sarah. "Pantomime-Ballet on the Music-Hall Stage: The Popularisation of Classical

- Ballet in Fin-de-Siècle Paris.” Ph.D. diss., Schulich School of Music McGill University, 2010, accessed May 14,2022, <https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC-QMM-94948&op=pdf&app>
- Hormigón, Laura. *Marius Petipa en España (1844-1847): memorias y otros materiales*. Madrid: Danzarte Ballet, 2010.
- Hormigón, Laura. “El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850).” Ph. D. diss. Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Hormigón, Laura. “Marius Petipa in Spain.” In *Ballet-Review* 47/3-4 (2019 Fall-Winter): 69-72.
- Hurley, Thérèse. “Opening the door to a fairy-tale world: Tchaikovsky's ballet music.” In *The Cambridge Companion to Ballet*, pp.164-174. Edited by Marion Kant. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Jordan, Stephanie. “The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra: 1820-1850.” In *Dance Chronicle* 4/4 (1981): 374-388.
- Kant, Marion. “The soul of the shoe.” In *The Cambridge Companion to Ballet*, pp. 184-197. Edited by Marion Kant. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Kattner-Ulrich, Elizabeth. “The Early Life and Works of George Balanchine (1913-1928).” Ph. D. diss., Freie Universität Berlin, 2008, accessed 20 September, 2016, <https://d-nb.info/1024743748/34>
- Kennedy, Janet. “Line of Succession: Three Productions of Tchaikovsky's Sleeping Beauty.” In *Tchaikovsky and His World*. Edited by Leslie Kearney, Princeton: Princeton University Press, 2014, pp. 145-162. “Tchaikovsky and his world,” Internet Archive, accessed March 6, 2022, <https://archive.org/details/tchaikovskyhisco0000unse>
- Kirstein, Lincoln. *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks*. New York: Dover Publications, 1984. “Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks,” Internet Archive, accessed March 6, 2022, <https://archive.org/details/fourcenturiesofb0000kirs>
- Kovács, Katherine Singer. “Georges Méliès and the "Féerie".” In *Cinema Journal* 16/1(Autumn, 1976): 1-13.
- Lacotte, Pierre. “Giselle: le style romantique.” In *L’Avant-scène Ballet/Danse* 1 (January / March, 1980): 25.
- Le Blanc, Judith. “D’une mythologie l’autre. Troubles dans le genre allégorique louis-quatorzien.” In *Études Épistémè [En ligne]*, 39 (May 15, 2021). “Jeu et tricherie dans l’Angleterre et la

- France modernes / Le Sens des formes dans l'Europe d'Ancien Régime," Open Edition Journals, accessed February 8, 2022. <http://journals.openedition.org/episteme/10904>
- Lecomte, Natalie. "Dans le sillage du Corsaire : de Paris (1856) à Saint-Petersbourg (1899)." In *De la France à la Russie : Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, pp. 149-166. Edited by Pascale Melani. Toulouse: Université de Toulouse, 2016. (Slavica Occitania No 43)
- Letellier, Robert Ignatius. *The Ballets of Ludwig Minkus*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Lischke, André. "Un chef-d'œuvre « fin de siècle » : Raymonda de Glazounov-Petipa." In *De la France à la Russie : Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, pp. 223-234. Edited by Pascale Melani. Toulouse: Université de Toulouse, 2016. (Slavica Occitania No 43)
- Lombardino, Marc Rene. "Music of the imperial ballet in tsarist Russia: The collaboration of the composer and the balletmaster." Master's thesis, California State University, accessed February 14, 2022, <https://www.proquest.com/openview/a1b99bec560bac27e65bb51543b52954/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- Macaulay, Alastair. *The Italian ballerina who changed dance history, Virginia Zucchi: Women's History Month in Dance, 2021*. Accessed February 23, 2022, <https://www.alastairmacaulay.com/all-essays/mjj1o5exdvs79gp9jwols57qb4yslw>
- McCormick, John. *Popular Theatres of Nineteenth Century France*. London: Routledge, 2003.
- Mahiet, Damien. "The First Nutcracker, the Enchantment of International Relations, and the Franco-Russian Alliance." In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 34/2 (Winter, 2016): 119-149, accessed September 22, 2022, <https://www.jstor.org/stable/26357871>
- Marquié Hélène. "Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes." In *Le Spectacle de l'histoire*, pp. 129-142. Edited by S. Haffemayer, B. Marpeau, J. Verlaine, Presses Universitaires de Rennes, 2012, accessed September 22, 2022, <https://hal-ujm.archives-ouvertes.fr/ujm-00722139/document>
- Mathieu-Bouillon, Danielle. "Le Théâtre à Paris sous le Consulat et l'Empire de Bonaparte à Napoléon 1er," s.v. *Paris et ses théâtres : histoire des théâtres de Paris, de Lutèce à nos jours* (Association de la Régie Théâtrale), accessed November 18, 2017, <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/histdestheatres/8-empire.html>

- Meglin, Joellen A. "Sauvages, Sex Roles, and Semiotics: Representations of Native Americans in the French Ballet, 1736-1837, Part Two: The Nineteenth Century." In *Dance Chronicle* 23/3 (2000): 275-320.
- Melani, Pascale. "Les coulisses du ballet : Petipa contre Teliakovski." In *De la France à la Russie : Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage*, pp. 263-283. Edited by Pascale Melani. Toulouse: Université de Toulouse, 2016. (Slavica Occitania No 43)
- Meisner, Nadine. *Marius Petipa, The Emperor's Ballet Master*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Morel-Borotra, Natalie. "Marius Petipa, « second danseur » au Grand-Théâtre de Bordeaux au Grand-Théâtre de Bordeaux." *De la France à la Russie : Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, pp. 93-112. Edited by Pascale Melani. Toulouse: Université de Toulouse, 2016. (Slavica Occitania No 43)
- Moore, Lillian. "The Petipa Family in Europe and America." In *Dance Index* (edited by Lincoln Kirstein) 1/5(May, 1942) :72-84.
- Orellana, Rocío Plaza. "Spanish Dance in Europe." In *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*, pp.82-91. Edited by N. D. Bennahum, K. M. Goldberg and M. H. Hayes, North Carolina: McFarland & Company, 2015.
- Orellana, Rocío Plaza. "Marie Guy-Stéphan and El Jaleo de Jerez. A daguerreotype of Spanish dance" In *Archivo Español de Art* 91/364(2018): 418-426, accessed August 23, 2022, https://www.researchgate.net/publication/329051839_Marie_Guy-Stephan_y_el_Jaleo_de_Jerez_Un_daguerrotipo_de_baile_espanol
- Olivesi, Vannina. "Between pleasure and censure: Marie Taglioni, choreographer during the Second Empire." Translated by Elizabeth Claire. In *Clio. Women, Gender, History* 46/2 (2017): 42-64.
- Patty, James. *Salvator Rosa in French Literature: From the Bizarre to the Sublime*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2005
- Poesio, Giannandrea. "Enrico Cecchetti: the influence of tradition." In *Dance History: An Introduction*, pp.117-131. Edited by Janet Adshead-Lansdale and June Layson. London: Routledge, 1983.
- Pritchard, Jane. "'The Great Hansen': An Introduction to the Work of Joseph Hansen, a Forgotten European Choreographer of the Late Nineteenth Century, with a Chronology of His Ballets."

- In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 26/2 (Winter, 2008): 73-139.
- Ruyter, Nancy Lee Chalfa. "La Escuela Bolera." In *Dance Chronicle* 16/ 2 (1993): 249-257.
- Sabbatini, Tomaso. "Music, the Market, and the Marvelous: Parisian Féerie and the Emergence of Mass Culture, 1864–1900," Ph. D. Diss., The University of Chicago, 2020, accessed March 2, 2022, <https://knowledge.uchicago.edu/record/2195?ln=en>
- Sala, Emilio. *The Sounds of Paris in Verdi's La Traviata* (Originally published as: *Il valzer delle camellie: echi di Parigi nella Traviata*, Torino, 2008), translated by Delia Casadei (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).
- Scholl, Tim. *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet*. London: Routledge, 2003.
- Scholl, Tim. *Sleeping Beauty: A Legend in Progress*. Connecticut: Yale University Press, 2004. "Sleeping Beauty, a Legend in Progress," Internet Archive, accessed March 6, 2022, <https://archive.org/details/sleepingbeautyle00tims/>
- Scholl, Tim. "Au milieu des Empires: les réponses de Marius Petipa aux nationalismes russes de la fin du XIXe siècle." In *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, pp. 285-297. Edited by Pascale Melani, Toulouse: Université de Toulouse, 2016. (Slavica Occitania No 43)
- Schmidt, Paul. "Pushkin and Istomina: Ballet in Nineteenth-Century Russia." In *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research* 20/2 (Winter, 1988): 3-7.
- Schwan, Alexander. "Wilting Flowers in Dance: Choreographic Approaches to Floral Ephemerality." In *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*, pp. 259-285. Edited by Isabel Kranz, Alexander Schwan, and Eike Wittrock. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016, accessed September 23, 2022, <https://www.academia.edu/28985667>
- Slonimsky Yury. "Jules Perrot." Translated by Anatole Chujoy. In *Dance Index* (edited by Lincoln Kirstein) 4/12 (December 1945): 206-247.
- Slonimsky, Yury. "Marius Petipa." Translated by Anatole Chujoy. In *Dance Index* (edited by Lincoln Kirstein) 6/5,6 (May-June, 1947): 98-144.
- Smith, Marian. *Ballet and Opera in the Age of Giselle*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2000.
- Smith, Marian. "The Disappearing Danseur." In *Cambridge Opera Journal* 19/ 1 (2007): 33–57.

- Smith, Marian. "The Orchestra as translator: French nineteenth-century ballet." In *The Cambridge Companion to Ballet*, pp.138-150. Edited by Marion Kant. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. (Cambridge Companions to Music.)
- Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Taruskin, Richard. *On Russian Music*. California: University of California Press, 2008.
- Tikhmeneva, Galina. "Didelot's Work In Russia." In *Russian Classical Ballet: Ballet in Russia*, (1st published as an article in *Sovietsky Balet*, 1987) Translated by Alecia Becky, Rodolfa Biasotto and Olga Guarda de Smoak, accessed February 24, 2020, http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt6.html
- Van Aelbrouck, Jean-Philippe. *Petipa Marathon: Petipa in Brussel*, November 2015, accessed February 20, 2020, <https://petipamarathon.com/petipa-in-brussels/>
- Van Aelbrouck, Jean-Philippe. "Marius Petipa, une enfance bruxelloise (1819-1835)." In *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, pp. 41-82. Edited by Pascale Melani. Toulouse: Université de Toulouse, 2016. (Slavica Occitania No 43)
- Walker, Kathrine Sorley. "The Espinosas: A Dancing Dynasty, 1825-1992." In *Dance Chronicle* 30/2 (2007): 155-235.
- Welch, Ellen R.. *A Theater of Diplomacy International Relations and the Performing Arts in Early Modern France*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2017,
- Wiley, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Oxford: Oxford University Press, 1991. (Oxford Monographs on Music.)
- Wiley, Roland John. *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Wiley, Roland John. "A Context for Petipa." In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 21/1 (Summer, 2003): 42-52.
- Бахрушин, Юрий Алексеевич. *История русского балета*. Москва: Советская Россия, 1965, accessed April 16, 2020, http://dshi-3.ru/files/bib_72_impresario_istoria_russkogo_baleta_bakhrushin.pdf
- Боглачева, Ирина Анатольевна (ed). *Петербургский балет. Три века: хроника 2 том. 1801 – 1850*. Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2014.

- Боглачева, Ирина Анатольевна (ed). *Петербургский балет. Три века: хроника 3 том. 1851 – 1900*. Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2015.
- Бонелли, Валентина. “Карнавал итальянок. Итальянские танцовщицы в Санкт-Петербурге в эпоху Петипа.” In *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой*. 36/5 (2019):6-19, accessed October 14, 2022, <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1205/886>
- Гаевский, Вадим Моисеевич, Аркадий Викторович Ипполитов, Ольга Исхаковна Барковец, *Силуэты театрального прошлого. И. А. Всеволожской и его время*. Москва: Кучково поле, 2016.
- Горина, Татьяна Николаевна. “Мариус Петипа в Санкт-Петербурге.” In *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой* 36/2(2019): 6-18, accessed May 28, 2020, <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1063/838>
- Груцынова, Анна Петровна. “Нераскрывшийся «Бутон»: несколько слов о последнем балете М. И. Петипа «Роман бутона розы».” In *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой*. 33/3 (2016): 64-86, accessed February 10, 2022, <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/319/311>
- Гурова, Янина Юрьевна. “Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра.” Диссертация, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2014, accessed February 4, 2022, <http://www.libed.ru/knigi-nauka/434932-1-ivan-aleksandrovich-vsevolzhskiy-ego-znachenie-istorii-russkogo-muzikalnogo-teatra.php>
- Гурова, Янина Юрьевна. “Методы работы с архивными источниками в процессе реконструкции музыкально-театральной постановки.” In *Современные проблемы гуманитарных наук в мире, Вып. II. Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции (8 июня 2015, г. Казань)*. Казань: ИЦРОН, 2015, pp.6–9, accessed February 10, 2022, <https://docplayer.com/44399341-Sovremennye-problemy-gumanitarnyh-nauk-v-mire-vypusk-ii.html>
- Ильичева, Марина Александровна. *Неизвестный Петипа: истоки творчества*. Санкт-Петербург: Композитор, 2015.
- Илларионов, Борис Александрович. “Метаметафоры Петипа: «Раймонда».” In *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 35/5 (2018): 40-53, accessed June 21,

- 2019, <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/920/781>
- Красовская, Вера Михайловна. *Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века*. Ленинград: Искусство, 1958.
- Красовская, Вера Михайловна. *История русского балета*. Ленинград: Искусство, 1978.
- Леонова, Марина Константиновна и Бурлака, Юрий Петрович (ed.). *Балеты М. И. Петипа в Москве*. Москва: Прогресс-Традиция, 2018.
- Лотман, Юрий Михайлович. “Символика Петербурга и проблемы семиотики города.” In *Статьи по истории русской литературы XVIII - первой половины XIX века. Том 2*. Таллинн: Александра, 1992, accessed 11 June, 2022, <https://docplayer.com/30108247-Yu-m-lotman-izbrannye-stati.html>
- Мельничук, Лев Дмитриевич. “И.А. Всеволожский: основные черты личностной парадигмы.” In *Научно-методический электронный журнал «Концепт»* 17/5(2016): 37-46, accessed February, 4, 2022, <http://e-koncept.ru/2016/46173.htm>.
- Мельничук, Лев Дмитриевич. “Карикатура в творческом наследии И. А. Всеволожского: историкокультурный и художественный аспекты.” Диссертация, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020, accessed February 10, 2022, https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000683_Disser.pdf
- Никитина, Татьяна Владимировна. “Мариус Петипа и Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж.” In *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой* 36/5(2019):38-49, accessed August 4, 2021, <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1207/888>
- Панова, Елена Владимировна. “Балеты Людвиг Минкуса в контексте отечественной музыкально-театральной культуры второй половины XIX века,” Диссертация, Российский Государственный Педагогический Университет им. А. И. Герцена, 2019, accessed February 17, 2022, https://nnovcons.ru/files/Dis/dis_panova.pdf
- Полубнева, Юлия Анатольевна. “«Волшебное зеркало» Мариуса Петипа. История семьи через коллекцию” In *Библиотечное дело* 8/4 (февраль, 2010, No.118) : 2-7, accessed April 22, 2022, <http://www.bibliograf.ru/issues/2010/2/145/0/1224/>
- Помазанский, Анатолий Евгеньевич. *Лядовы и Помазанские – музыкальная семья: Из истории русской музыкальной культуры XIX–XX веков*. Санкт-Петербург: Политехника-сервис, 2014.
- Слонимский, Юрий Иосифович. *Мастера балета. К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л.*

- Иванов, М. Петина. Ленинград: Искусство, 1937, accessed March 27, 2022,
<https://studfile.net/preview/2041852/>
- Сотникова, Наталия Николаевна. *Танцующие фаворитки*. Москва: Издательство Родина, 2020.
- Тихоненко, Снежана Валерьевна. “Проблема авторства либретто к балету "Баядерка".” In *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой* 35/6 (2018):41-51, accessed August 14, 2021, <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/941/799>
- Федорченко, Ольга Анатольевна. “Балет «Корсар»: эволюция партии Медоры в XIX веке.” In *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой* 33/3 (2016): 94-101, accessed August 14, 2021, <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/321/313>
- Федорченко, Ольга Анатольевна. “Неизвестные иностранные балерины на сцене петербургского Большого театра. 1854-1859 годы (Роза Гиро, Луиза Флёр, Габриэль Иелла, Екатерина Фридберг).” In *Временник Зубовского института* 25/2 (2019): 9-26, accessed September 15, 2022,
https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2019/08/Vremennik_2019_0225.pdf
- Федорченко, Ольга Анатольевна. “Жозеф Мазилье в Петербурге (1851–1852): новые документы и факты.” In *Временник Зубовского института* 26/5 (2020): 36-45, accessed September 16, 2022, <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1493/981>
- Федорченко, Ольга Анатольевна. “Русская жена Жюль Перро: кто она?” In *Временник Зубовского института* 28/2 (2022): 16-23, accessed September 16, 2022,
<https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1882/1116>
- クリストゥ、マリ＝フランソワーズ『バレエの歴史』(Marie-Françoise Christout, *Histoire du ballet*, Paris: Presses universitaires de France, 1966.) 佐藤俊子訳 東京：白水社、1970年。(クセジュ文庫 481)
- クレイン、デブラおよびマックレル、ジュディス『オックスフォードバレエダンス事典』(Craine, Debra, Judith Macwell. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford University Press, 2000) 鈴木晶監訳、赤尾雄人、海野敏、鈴木晶、長野由紀訳、東京：平凡社、2010年。
- ゲスト、アイヴァ『パリ・オペラ座バレエ』(Ivor Guest, *Paris Opera Ballet*, Hampshire: Dance Books, 2006) 鈴木晶訳、東京：平凡社、2014年。

スタニスラフスキー、コンスタンチン『俳優の仕事—俳優教育システム 第一部』堀江新二
他訳、未来社、2015年。

ボーモント、シリル『ジゼルという名のバレエ』(Beaumont, Cyril. *The Ballet Called
Giselle*. 1st ed., London: Beaumont, 1944) 佐藤和哉訳 東京：新書館、1992年。

ヤーセネフ、セルゲイ「モスクワとサンクトペテルブルクについて」、『Web ニュースレタ
ー 新時代』第69号、東京：国土交通省、2010年。国土交通省 HP 内「国会等の移
転ホームページ」、2022年6月3日アクセス、
https://www.mlit.go.jp/kokudokeikaku/iten/service/newsletter/i_02_69.html

浅岡宣彦「ペテルブルクと音楽——オペラ《スペードの女王》について——」、『都市のフ
ィクションと現実：大阪市立大学大学院文学研究科 COE 国際シンポジウム報告書』
大阪：大阪市立大学大学院文学研究科都市文化研究センター、2005年、33～43頁。
2022年10月24日アクセス、[https://www.lit.osaka-cu.ac.jp/UCRC/wp-
content/uploads/2005/02/0503fiction_04_asaoka.pdf](https://www.lit.osaka-cu.ac.jp/UCRC/wp-content/uploads/2005/02/0503fiction_04_asaoka.pdf)

市瀬陽子「バレエの起源」、『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』東京：平凡社、2012
年、8～24頁。

上垣豊「一九世紀フランスの貴族と近代国家：七月革命の前と後」、『史林』第78巻4号、
1995年、124(612)～160(649)頁。2022年10月24日アクセス、
https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/bitstream/2433/239333/1/shirin_078_4_612.pdf

瓜田澄夫「ピクチャレスク美学における山岳表象について」、『神戸大学国際コミュニケー
ションセンター論集』第3巻、2006年、93-105頁。

海野敏「現代のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』 東京：
平凡社、2012年、111～137頁。

王 琪穎「福地源一郎の「東邦論」：『東京日日新聞』の社説における露土戦争」、『アジア
地域文化研究』第13巻、2017年、1～24頁。2022年3月5日アクセス、
<https://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/records/47702#.YiMX6ejP02w>

大網明代『ハンガリー音楽の軌跡——ハンガリーの要素を基とした創作曲への試み——』
修士学位論文、兵庫教育大学大学院、2011年。2022年3月20日アクセス、
<http://repository.hyogo-u.ac.jp/dspace/bitstream/10132/4012/1/YV31401002.pdf>

大林貴子「19世紀サンクトペテルブルク帝室劇場のバレエレパートリーにおけるディヴェ
ルティスマンの変容」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第65輯、2020年、437

～451 頁。2022 年 10 月 24 日アクセス、
https://www.waseda.jp/flas/glas/assets/uploads/2020/02/OBAYASHI-Takako_0437-0451.pdf
大林貴子「ロシア・バレエ史の一側面としての独立したディヴェルティスマン」、『創価大
学ロシア・スラヴ論集』第 13 号、2021 年、3～21 頁。2022 年 10 月 24 日アクセス、
https://soka.repo.nii.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=40569
小野寺歌子「ロシア帝国の貴族文化史研究をめぐって」、『東北アジア研究』 第 12 号、
2008 年、79～96 頁。2022 年 10 月 24 日アクセス、
https://tohoku.repo.nii.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=51154&file_id=18&file_no=1
鹿島茂『明日は舞踏会』 東京：中央公論社、2000 年。
久保天随『鉄血宰相ビスマルク』、東京：鍾美堂、1914 年。国立国会図書館デジタルコレ
クション、2022 年 3 月 6 日アクセス、<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/933614>
小林良彰「Rene Girault: Emprunts russes et investissements francais en Russie 1887-1914」、『同
志社商学』第 26 巻第 2 号、1974 年、43～58 頁。同志社大学学術リポジトリ、2022
年 3 月 6 日アクセス、
https://doshisha.repo.nii.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=13649&file_id=28&file_no=1
1
小山（設楽）聡子「テオフィル・ゴーチエの舞踊観」、『慶應義塾大学フランス文学研究室
紀要』第 4 巻、1999 年、113～125 頁。
小山（設楽）聡子「テオフィル・ゴーチエによるバレエ『ジゼル』原案について」、『藝文
研究』第 78 巻 東京：慶應義塾大学藝文学会、2000 年、388(1)～370(19)頁。
小山（設楽）聡子「テオフィル・ゴーチエとバレエ芸術：斬新な舞踊観」、『藝文研究』第
85 巻 東京：慶應義塾大学藝文学会、2003 年、165(88)-183(70)頁。2022 年 10 月 24 日
アクセス、
[https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/download.php/AN00072643-00850001-
0183.pdf?file_id=70121](https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/download.php/AN00072643-00850001-0183.pdf?file_id=70121)
小山（設楽）聡子「テオフィル・ゴーチエの舞踊評にみるバレエ美学：パの可能性への視
線」、『フランス語フランス文学研究』第 85・86 巻 東京：日本フランス語フランス文
学会、2005 年、244-258 頁
斉藤慶子「一九世紀末のロシアにおけるジャポニズムーバレエ「ミカドの娘」を例に
一」、『早稲田大学文学部紀要』第二分冊 第 59 号、2013 年、193～205 頁。
斉藤尚大、「群舞の知覚と経験について」、表象文化論学会研究発表集会パネル 2 『知

- 覚)の経験』、2007年11月19日。
- 佐々木涼子『バレエの歴史：フランスバレエ史—宮廷バレエから20世紀まで』 東京：学習研究社、2008年。
- 下条英男「蚕糸業の国際的雁行形態発展論(Ⅲ)」、『城西大学経済経営紀要』、第3巻第1号、1980年、174~169頁。2022年3月13日アクセス、
https://libir.josai.ac.jp/il/user_contents/02/G0000284repository/pdf/JOS-KJ00001562752.pdf
- 菅原珠子「十九世紀初期フランスにおけるファッションの諸相」、『学習院女子短期大学紀要』第6号、1969年、93~104。2022年3月16日アクセス、
<http://hdl.handle.net/10959/3173>
- 鈴木晶『踊る世紀』 東京：新書館、1994年。
- 鈴木晶『バレエ誕生』 東京：新書館、2002年。
- 鈴木晶「19世紀のバレエ」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』 東京：平凡社、2012年、38~70頁。
- 鈴木晶「バレエ・リュス」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』 東京：平凡社、2012年、71~92頁。
- 高島登美枝「七月王政期バレエにおける台本・音楽・振付の相互作用——《ジゼル》における「踊り」の両義性とその具現——」東京藝術大学修士学位論文、2018年。
- 武田清「ロシアのシアトリカリズム戯曲について——ブローク、エヴレイノフ、マヤコフスキー——」、『明治大学人文科学研究所紀要』第70号、2012年、151~176頁。
2022年10月24日アクセス、<http://hdl.handle.net/10291/14273>
- 竹中浩「帝政期におけるロシア・ナショナリズムと同化政策——沿バルト地域のロシア化を手掛かりにして——」、『年報政治学』第45巻、1994年、61~77頁。2022年10月24日アクセス、
https://www.jstage.jst.go.jp/article/nenpouseijigaku1953/45/0/45_0_61/_pdf/-char/ja
- 巽由樹子「『大改革』期ロシアの検閲改革——開明官僚と世論の創出——」、『クリオ』第16号、2002年、17~33頁。2022年10月24日アクセス、
https://researchmap.jp/read0133924/published_papers/2651791
- 田中陽兒・倉持俊一・和田春樹編『ロシア史2——18~19世紀——』、東京：山川出版社、1994年。(世界歴史大系)
- 富岡庄一「帝政期ロシア企業家の行動様式——モローゾフ家の事例——」、『広島大学経済論叢』第26巻第3号、2003年、1~10頁。広島大学学術情報リポジトリ、2022年

6月4日アクセス、https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/ja/list/recent_addition/p/1529/item/15061
鳥山頼子「シレメーチェフ家のオペラ劇場におけるオペラ上演と一座について」、『愛知県立芸術大学紀要』第40号、2010年、209～220頁。2022年10月24日アクセス、
https://ai-arts.repo.nii.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=95&file_id=22&file_no=1
中野潤三「ロシアの国益と北朝鮮の核問題・体制変革」、『「スラブ・ユーラシア学の構築」研究報告集』第2号、2004年、54～61頁。北海道大学スラブ研究センター21世紀COE研究教育拠点形成プログラム「スラブ・ユーラシア学の構築：中域圏の形成と地球化」（出版）、2022年3月15日アクセス、
<https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no2/nakano.pdf>
中山裕史「露仏同盟の変容過程：1891-1907——日露戦争の衝撃——」、『経済研究 研究報告』第25号、2012年、7～29頁。大東文化大学経済研究所、2020年8月11日アクセス、
https://www.daito.ac.jp/research/laboratory/economics/publication/laboratory/file/economic_review2011_nakayama.pdf
西海太郎「フランス外交における軍と実業——露仏同盟成立過程を予件として——」、『年報政治学』第10巻、1959年、62～91頁。J-Stage、2022年3月6日アクセス、
https://www.jstage.jst.go.jp/article/nenpouseijigaku1953/10/0/10_0_62/_pdf/-char/ja
乗松亮平「トルストイ『コサック』におけるカフカス表象の「現実性」」、『スラブ研究』第51号、2004年、295～320頁
橋本伸也「帝政期ロシアにおける女子教育（1764-1914）」、『京都府立大学学術報告』第46号、1994年、75～107頁。2022年10月24日アクセス、
https://kpu.repo.nii.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=3991&file_id=19&file_no=1
平野恵美子「バレエ《魔法の鏡》と1900年代ロシア帝室劇場における変化」、『東邦大学教養紀要』第45号、2013年、99～111頁。2022年10月24日アクセス、
https://mylibrary.toho-u.ac.jp/webopac/bdyview.do?bodyid=TD71624028&elmid=Body&fname=71624028_cover.pdf
平野恵美子『帝室劇場とバレエ・リュス——マリウス・プティパからミハイル・フォーキンへ——』 東京：未知谷、2020年。
平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本：パリ・オペラ座』 東京：慶應義塾大学出版会、2001年。

三浦雅士『バレエ入門』 東京：新書館、2000年。

村井 研治「ロシヤインテリゲンチヤ ——主としてイワノフ・ラズームニクの説によつて——」、『奈良学芸大学紀要. 人文・社会科学』第11巻、1963年、79～91頁。

村山久美子「マリウス・プティパの創作の変遷—『眠れる森の美女』と『ライモンダ』—」、『昭和音楽大学紀要』第24巻、2005年、31～41頁。

森佳子「パリにおける初期オペレッタの変遷——オッフェンバックの《地獄のオルフェウス》」、『演劇研究センター紀要 VIII 早稲田大学 21世紀 COE プログラム 〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』、第8巻 2007年、31～41頁。

森佳子『オッフェンバックと大衆芸術: パリジャンが愛した夢幻オペレッタ』 東京：早稲田大学出版部、2014年。(早稲田大学学術叢書)

森田稔『永遠の「白鳥の湖」』 東京：新書館、1999年。

森永貴子「1860年代以降におけるロシアと清の茶貿易: モスクワ、キャフタ、漢口を結ぶ流通の視点から」、『北東アジア研究』別冊第4号、2018年、101～124頁。2022年10月24日アクセス、https://hamada.u-shimane.ac.jp/research/organization/near/41kenkyu/kenkyu_sp4.data/hokutouSI4_6_Morinaga.pdf

2-2. オンライン事典

Oxford Reference, s. v. "Caterina Beretta," accessed 23 April. 2022.

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095500201>

Treccani, s. v. "Coppini," by Dario Ascarelli, accessed April 8, 2022,

https://www.treccani.it/enciclopedia/coppini_%28Dizionario-Biografico%29/

2-3. 映像資料

Glazunov, Aleksandr Konstantinovich. *Raymonda*, op. 57. Sergej Vikharev (Choreographic revival and staging), Teatro alla Scala, Milan. Arthaus Musik: 109268 (Blu-ray Disc). Recorded 2011, released 2016.

Pugni, Cesare. *La Fille Du Pharaon*. Pierre Lacotte (Choreographic revival and staging), Bolshoi Theatre, Moscow. Bel Air Media: BAC401 (Blu-ray Disc). Recorded 2003, released 2016.

謝辞

本研究を進めるにあたり終始あたたかいご指導と激励を賜りました東京藝術大学大学院音楽研究科 佐美 真理教授に心から感謝の意を表します。東京藝術大学音楽学部 畑 瞬一郎教授、杉本 和寛教授、大森 晋輔教授、福中 冬子教授、白鳥まや准教授には研究に関して多大なるご指導をいただきました。深く感謝いたします。

修士学生時代から今日まで舞踊学研究の楽しさと難しさを教えてくださり、本研究のため「オペラ座日誌」の研究データをご提供いただきました法政大学名誉教授・早稲田大学客員教授の鈴木 晶先生に、心からの感謝を申し上げます。長期のロシア滞在のご経験に基づく示唆に富んだご助言と、あたたかい励ましを賜りましたロシア・バレエ研究家の赤尾 雄人先生に厚くお礼を申し上げます。

東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文芸研究室のメンバーには、常に刺激的な議論を頂き、精神的にも支えられました。本当にありがとうございました。

バレエ伴奏の現場でこれまでにご一緒した全てのバレエ指導者とダンサーのみなさんにも、この場をお借りして心からの感謝を表明いたします。日々、みなさまのバレエ芸術実践の場に共に立ち会っていることが、本研究を前に進める原動力となり、さまざまな着想のきっかけともなりました。

最後に、常に私をあたたかく応援してくれた夫・小迫良成と、執筆中常に寄り添ってくれた愛猫もものに心から感謝します。

高島 登美枝

付録資料集

図表 A 七月王政期からバレエ・リュス来仏前までのオペラ座制作バレエ作品一覧

フランス国立図書館 (BnF) 公開データ、台本、楽譜・舞踊評を元に高島登美枝が作成

※匿名作者による台本の場合、後世の研究で作者が判明しているものは作者名を記載した

※民族舞踊は、台本・楽譜・舞踊評等からその舞曲であることが明らかなものを記載した

※オペラ座での最終上演年に関しては、鈴木晶によるオペラ座の上演記録調査 (未公開) に基づく

初演日時/ オペラ座での上 演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性/男性)	備考 (地理設定、筋の傾向 等)
花形舞姫: M.タリオーニ				
1830.07.27~29	七月革命			
1831.03.02.	医師・実業家ヴェロン Louis-Désiré Véron (1798~1867) 民営化オペラ座初代総裁に就任			
1831.07.18. 初演 1年半で26回上 演	饗宴 <i>L'Orgie</i> 3幕のバレエ= パントマイム	台本: スクリープ 音楽: カラーファ 振付: コラーリ	ルガロワ	スペイン (セヴィリア) 原作: オペラ=コミック 《レオカディ <i>Leocadie, or La Dame blanche</i> 》 (1825)
1832.12.12. 最終上演			マジリエ クーロン メラント	台本: スクリープ 音楽: ボイエルデュー
1832.03.12. 初演 28年半で142回 上演	ラ・シルフィ ード <i>La sylphide</i> 2幕のバレエ	台本: ヌリ 音楽: シュネゾフェール 振付: F.タリオーニ	M.タリオーニ L.ノブレ	スコットランド 妖精譚 三角関係 (二股) 妖精の横恋慕 男性の横恋慕
1860.09.24.で いったん上演途 絶			マジリエ	原作: 小説『トリルビィ <i>Trilby, ou Le lutin d'Argail</i> 』 (1822) ノルディエ作
1832.06.20. 初演 6年半で103回 上演	誘惑 <i>La tentation</i> 5幕のオペラ= バレエ	台本: カヴェ デュボンシエル 音楽: アレヴィ ジッド 振付: コラーリ	デュヴェルネ ルルー L.ノブレ モンテッスユ	空想界 悪魔もの
1838.11.21. 最終上演			マジリエ モンジョワ	
1832.11.07. 初演 8年で52回上演	ナタリー <i>Nathalie, ou La laitière suisse</i> 2幕のバレエ= パントマイム	台本: F.タリオーニ 音楽: ギロヴェツ カラーファ 振付: F.タリオーニ	M.タリオーニ デュヴェルネ	スイス 牧歌劇 恋のさや当て 身分違い
1840.07.13. 最終上演			マジリエ ペロー	F.タリオーニが1821年 にウィーンで上演したも のを改訂上演
1834.12.12. 最終上演			ペロー マジリエ	

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時/ オペラ座での 上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性/男性)	舞台 備考
1833.12.04. 初演 1年で80回上 演	後宮の反乱 <i>La révolte au sérail ou La révolte des femmes</i> 3幕のバレエ＝フ ェリ	台本：F. タリオーニ 音楽：ラパール 振付：F. タリオーニ	M. タリオーニ L. ノブレ ルルー ルガロワ	ムーア支配時代スペイン 東洋趣味（イスラム圏） ハレム 武器を持ち戦う女性
1834.12.12. 最終上演			ペロー マジリエ	
花形舞姫：M. タリオーニ、F. エルスラー				
1834.09.15. 初演 4年間で 29回上演	嵐 <i>La tempête ou L'île des génies</i> 2幕のバレエ＝フ ェリ	台本：ヌリ 音楽：シュネゾフェール 振付：コラーリ	デュヴェルネ ルルー F. エルスラー	地中海の架空の島 妖精譚 地の精ノーム 嵐
1838.09.05. 最終上演		※1889年にハンセンも同 じ原作から3幕6景のバ レエ＝ファンタジック 《嵐 <i>La tempête</i> 》を創作 し（音楽：トマ）オペラ 座で初演	マジリエ モンジョワ シモン	原作：戯曲『嵐 <i>The Tempest</i> 』（1611） シェイクスピア作
1835.04.08 初演 16日間で 5回上演	ブレジラ <i>Brézila, ou La tribu des femmes</i> 1幕のバレエ	台本：F. タリオーニ 音楽：ガランベール 振付：F. タリオーニ カンボン	M. タリオーニ ルルー ルガロワ F. ノブレ L. フィッジャム デュヴェルネ	南米（アマゾン） 植民地 高貴な原住民 異文化交流
1835.04.24. 最終上演			マジリエ	
1835.08.12. 初演	海賊の島 <i>L'île des pirates</i>	台本：アンリ ヌリ	F. エルスラー T. エルスラー	イタリア ギリシャの島
1838.07.06. 最終上演	4幕のバレエ＝パ ントマイム	音楽：ジッド カルリーニ 振付：アンリ	マジリエ アルベール モンジョワ	山賊・海賊・盗賊 楽曲にはロッシーニやベ ートーヴェンの転用が見 られる
1835.08.15.	舞台美術家デュポンシエル Henri Duponchel（1794～1868）が総裁に就任			

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時/ オペラ座での 上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性/男性)	舞台 備考
1836.06.01. 初演	杖をついた悪魔 <i>Le diable boiteux</i> 3幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：ギュルジ 音楽：ジッド 振付：コラーリ	F. エルスラー ルガロワ ルルー	スペイン (マドリッド)
1840.02.25. 最終上演			マジリエ バレス	悪魔もの 窃視 官能的な美女 〈カチュチャ〉が人気に 原作：同題の小説 (1707) ルサーージュ作
1836.09.21. 初演	ドナウの娘 <i>La fille du Danube</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：デマール F. タリオーニ 音楽：アダン 振付：F. タリオーニ	M. タリオーニ ルガロワ ルルー	ドイツ
1844.06.20. 最終上演			マジリエ モンジョワ	妖精譚 貴族の花嫁選び
1837.07.05. 初演	モヒカン族 <i>Les Mohicans</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：L. アレヴィ 音楽：アダン 振付：ゲッラ	N. フィッジャム	北米 植民地 高貴な原住民 異文化交流 原作：小説『最後のモヒ カン族 <i>The Last of the Mohicans</i> 』(1826) クーパー作 上演2回で打ち切り
1837.10.16. 初演	女に化けた猫 <i>La chatte métamorphosée en femme</i> 3幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：デュヴェリー 音楽：モンフォール 振付：コラーリ	F. エルスラー T. エルスラー マリア	中国
1838.09.03. 最終上演			マジリエ ケリオール	なりすまし トラヴェスティ (中国 服) 原作：同題の寓話詩 (1668)
1838.05.05. 初演	鳥籠 <i>La volière, ou Les oiseaux de Boccace</i> 1幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：スクリーブ 音楽：ジッド 振付：T. エルスラー	F. エルスラー T. エルスラー ロラン	西インド諸島のサント＝ ドミンゴ島 (イスパニョ ーラ島の別名)、
1838.06.06. 最終上演			マジリエ ドーティ バレス	植民地 トラヴェスティ 上演4回で打ち切り

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時／ オペラ座で の上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性／男性)	舞台 備考
1839.01.28. 初演	ラ・ジプシー <i>La gipsy</i> 3幕のバレエ＝ パントマイム	台本：サン＝ジョル ジュ 音楽：ブノワ トマ マルリアーニ 振付：マジリエ	F. エルスラー A. デュミラート ル ゲリノー マジリエ コラーリ (息 子)	スコットランド
1844.01.08. 最終上演				ロマの民 三角関係 (横恋 慕) 幼児誘拐されたヒ ロイン (クラコヴィエン ヌ) が人気に
1839.06.24. 初演	タランテラ <i>La tarentule</i> 2幕のバレエ＝ パントマイム	台本：スクリーブ 音楽：ジッド 振付：コラーリ	F. エルスラー フォルステル ロラン マジリエ バレス	イタリア (カラブ リア地方)
1846.12.09. 最終上演				村の恋人たち 毒蜘蛛 三角関係 (横恋 慕)
1839.11.15.	劇作家モネ, Édouard Monnais (1798～1868) が総裁に就任、デュボンシェルと2人			
1840.06.01.	劇作家ピエ Léon Pillet (1803～1868) が総裁に就任、デュボンシェル、モネ、ピエ			
1840.03.	エルスラー、オペラ座から休暇を取得してロンドン公演およびアメリカ巡業へ			
1840.09.23. 初演 4年半で51 回上演	恋する悪魔 <i>Le diable amoureux</i> 3幕のバレエ＝ パントマイム	台本：サン＝ジョル ジュ 音楽：ブノワ ルベール 振付：マジリエ	ルルー ノブレ N. フィッジャム マジリエ マビーユ バレス エリー	スペイン イタリア ペルシヤ 悪魔もの 第3幕にはバヤデ ールやオダリスク の登場する場面が ある
1845.01.17. 最終上演				
1841.01.	グリジがオペラ座と契約			
1841.06.01.	モネが総裁を辞任し、デュボンシェルとピエ			
1841.06.28. 初演	ジゼル <i>Giselle, ou les Wilis</i> 2幕のバレエ＝ ファンタステイ ック	台本：ゴートイエ サン＝ジョル ジュ 音楽：アダン ブルグミュラ ー 振付：コラーリ ペロー	グリジ A. デュミラート ル L. プティバ シモン ケリオ	ドイツ 妖精譚 身分差 三角関係 (二股) 三角関係 (横恋 慕) なりすまし 狂気
1868.10.25. で いったん上 演途絶				

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時／ オペラ座で の上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性／男性)	舞台 備考
1841.10.?	デュボンシエルが総裁を辞任、ピエの単独体制に。			
1842.06.22. 初演 6年で61回 上演	ゲントの美少女 <i>La jolie fille de Gand</i> 3幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：アダン 振付：アルベール	グリジ マリア A. デュミラートル L. フィッジャム L. プティバ	ベルギー イタリア（ヴェネツィ ア） 夢
1848.05.22. 最終上演			アルベール マジリエ エリー	
1843.07.17. 初演 10年で 160回上演	ラ・ペリ <i>La Péri</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：ゴージェ 音楽：ブルグミュラー 振付：コラーリ	グリジ マルケ ピエルソン L. プティバ	エジプト（カイロ） 妖精譚 東洋趣味 ハレム 夢・幻影
1853.02.02. 最終上演			コラーリ（息子） バレス ケリオール	デュカス作曲（1912）の 同題のバレエが1921年 にオペラ座で初演されて いるが別物である
1844.02.21. 初演 3年で40回 上演	レディ・ヘンリエ ット <i>Lady Henriette, ou La servante de Greenwich</i>	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：フロトー ブルグミュラー デルデヴェス	A. デュミラートル マリア S. デュミラートル エマロ L. プティバ	イギリス （アン女王時代） 身分違い なりすまし 劇中劇
1847.06.18. 最終上演	3幕のバレエ＝パ ントマイム	振付：マジリエ	デブラース	ボルカを初めて取り入れ たバレエ作品だと言われ る（I. Guestによる）
1844.08.07. 初演 ひと月で6回 上演	ユーカリ <i>Eucharis</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：ピエ 音楽：デルデヴェス 振付：コラーリ	A. デュミラートル ルルー マリア S. デュミラートル L. プティバ	古代ギリシャ 原作：『オデュッセイ ア』 ホメロス作
1844.09.23. 最終上演			マビーユ	6回で上演打ち切り
1845.08.11. 初演 18年で108 1863.09.18. 最終上演	大騒ぎ <i>Le diable à quatre</i> 3幕（2幕3景）の バレエ＝パントマ イム	台本：デルーベン 音楽：アダン 振付：マジリエ	グリジ マリア エマロ L. プティバ マジリエ コラーリ（息子）	ポーランド なりすまし 身分差

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時／ オペラ座で の上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性／男性)	舞台 備考
1845.08.11. 初演 18年で108 1863.09.18. 最終上演	大騒ぎ <i>Le diable à quatre</i> 3幕(2幕3景)の バレエ＝パントマ イム	台本：デルーベン 音楽：アダ 振付：マジリエ	グリジ マリア エマロ L.プティパ マジリエ コラーリ(息子)	ポーランド なりすまし 身分差
1846.04.01. 初演 5年間で 1851.07.02. いったん上 演途絶	パキータ <i>Paquita</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：フーシェ 音楽：デルデヴェス 振付：マジリエ	グリジ A.デュミラートル ブランケット ピエルソン L.プティパ エリー	ナポレオン時代のスペイ ン(サラゴース) ロマの民 身分差 幼児誘拐されたヒロイン
1846.07.10. 初演 8年間で26 1854.01.11. 最終上演	ベティ <i>Betty</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：マジリエ 音楽：トマ 振付：マジリエ	フオーコ マリア エマロ L.プティパ コラーリ(息子) マジリエ	イギリス なりすまし 原作：コメディ『アンリ 4世の青春 <i>La Jeunesse d'Henri IV</i> 』を英国チャ ールズ1世の皇太子時代 に翻案
1847.04.26 初演 ひと月強で 1847.06.09. 最終上演	オザイ <i>Ozaï, ou L'insulaire</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：コラーリ？ 音楽：ジッド 振付：コラーリ	ブランケット フオーコ マリア デブラース エリー コラーリ(息子)	タヒチ→フランス 植民地 高貴な原住民、 異文化交流 トラヴェスティ
1847.08.01.	デュボンシエルが再度総裁に就任、同時にジャーナリストのロクブラン Nestor Roqueplan (1805～70)も就任、ピエと3人体制に			
1847.10.20. 初演 1年強で19 回上演 1849.01.01. 最終上演	大理石の娘 <i>La fille de marbre</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：サン＝レオン 音楽：プーニ アダ 振付：サン＝レオン	チェリート サン＝レオン	スペイン (セヴィリア) 人形・彫像 ビグマリオンもの 悪魔もの 官能的な美女
1847.11.24.	ピエが総裁を辞任し、デュボンシエルとロクブランの2人体制に			
1848.02.16. 初演 2か月で 14回上演	グリゼルディ <i>Griseldis, ou Les cinq sens</i> 3幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：デュマノワール 音楽：アダ 振付：マジリエ	グリジ	ボヘミア モルダヴィア 身分差
1848.04.28. 最終上演			L.プティパ マジリエ ランファン	

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時／ オペラ座での 上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性／男性)	舞台 備考
1848.02.16. 初演 2か月で 14回上演 ----- 1848.04.28. 最終上演	グリゼルディ <i>Griseldis, ou Les cinq sens</i> 3幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：デュマノワール 音楽：アダ ン 振付：マジリエ	グリジ ----- L. プティバ マジリエ ランファン	ボヘミア モルダヴィア 身分差 牧歌劇 人探し
1848.02.23.	二月革命			
1848.08.21. 初演 3か月で 19回上演 ----- 1849.11.11. 最終上演	ニシダ <i>Nisida ou Les amazones des açores</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：ドゥリニー 音楽：プノワ 振付：マビーユ	ブランケット ----- L. プティバ	アソーレス諸島 植民地
1848.10.20. 初演 6年で 82回上演 ----- 1864.10.16. 最終上演	ラ・ヴィヴァンデ イエール <i>La vivandière</i> 1幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：サン＝レオン 音楽：プーニ 振付：サン＝レオン	チェリート ドルセ ----- サン＝レオン	ハンガリー 村の恋人たち 三角関係（横恋慕） 軍隊 酒保の女
1849.01.19 初演 3年で 45回上演 ----- 1852.02.25. 最終上演	悪魔のヴァイオリ ン <i>Le violon du diable: Ballet</i> 2幕6景のバレエ ＝ファンタスティ ック	台本：サン＝レオン 音楽：サン＝レオン フェリス プーニ 振付：サン＝レオン 1848.02.29.フェニーチェ 劇場で初演された 《ヴァイオリニスト・タ ルティーニ <i>Tartini il Violinista</i> 》にプーニが 加筆	チェリート P. ローラン ドルセ ----- サン＝レオン ランファン コラーリ（息子）	フランス (ブルターニュ) 悪魔もの 身分差 サン＝レオンのヴァイオ リン演奏
1849.10.08. 初演 1年で22回 上演 ----- 1850.11.08. 最終上演	妖精の名付け子 <i>La filleule des fées</i> 3幕のバレエ＝フ ェリ	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：アダ ン 振付：ペロー	グリジ ----- ペロー L. プティバ ランファン	フランス (プロヴァンス) 妖精譚 三角関係（横恋慕） 狂気
1849.11.21.	デュボンシェルが辞任、ロクブランの単独体制に			

※1 プティバ自伝の巻末資料、および Meisner (2019) は4幕7景としている。

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時／ オペラ座で の上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性／男性)	舞台 備考
1850.02.22. 初演 2年半で 29回上演 ----- 1852.10.28. 最終上演	ステラ <i>Stella, ou Les contrebandiers</i> 2幕4景のバレエ ＝パントマイム	台本：サン＝レオン 音楽：プーニ 振付：サン＝レオン	チェリート ドルセ M. マルケ ----- サン＝レオン ランファン コラーリ (息子)	イタリア (ナポリ)
1851.01.15. 初演 ひと月で 8回上演 ----- 1851.02.24. 最終上演	パクレット <i>Pâquerette</i> 3幕5景のバレエ ＝パントマイム ※1	台本：ゴージェ 音楽：ブノワ 振付：サン＝レオン	チェリート ドルセ ----- サン＝レオン コラーリ (息子) ベルティエ	ファルツ継承戦争時代の フランス北部 ハンガリー 村の恋人たち 軍隊 酒保の女
1851.11.24. 初演 1年で 17回上演 ----- 1852.10.18. 最終上演	ヴェール＝ヴェール <i>Vert-vert</i> 3幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：ルーヴェン 音楽：トルベク デルデヴェス 振付：マジリエ	ブランケット -----	パリ (フォンテーヌブ ロー宮) トラヴェステイ
1852.12.02.	ナポレオンⅢ世即位			
1852.12.29. 初演 8年で 51回上演 ----- 1860.10.26. 最終上演	オルファ <i>Orfa, légende islandaise du VIII siècle</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：トリアノン 音楽：アダン 振付：マジリエ	チェリート ボグダーノワ L. マルケ M. マルケ ----- L. プティバ ベルティエ ランファン	8世紀アイスランド
1853.09.21. 初演 3か月半で 13回上演 ----- 1854.01.04. 最終上演	アエリアとミス <i>Aelia et Mysis, ou L'atellane</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：マジリエ 音楽：ボワティエ 振付：マジリエ サン＝レオン	ギイ＝シュテファン L. マルケ ----- L. プティバ メラント ランファン ベルティエ	ローマ皇帝ネロ時代のポ ントゥス王国 劇中劇

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時／ オペラ座で の上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性／男性)	舞台 備考
1853.11.01. 6年弱で38 回上演	ジョヴィータ <i>Jovita ou Les boucaniers</i>	台本：マジリエ 音楽：ラバール 振付：マジリエ	ロザティ	17世紀初頭のメキシコ
1859.08.17. 最終上演	3幕のバレエ＝パ ントマイム		L. プティバ メラント マジリエ ランファン	植民地 軍隊 山賊・海賊・盗賊 舞踏会
1854.05.31. 初演 3か月で7回 上演	ジェンマ <i>Gemma</i> 2幕5場のバレエ	台本：ゴートイエ 音楽：ガブリエリ 振付：チェリート	チェリート L. マルケ	17世紀ナポリ王国のタ ーラント近郊
1854.09.08. 最終上演			L. プティバ メラント ランファン	画家 催眠術 夢遊病 幻影
1854.11.11.	劇作家クロスニエ François-Louis Crosnier (1892～1867) が総裁に就任			
1855.01.08. 初演 10か月で24 回上演	ラ・フォンティ <i>La fonti</i> 2幕6景のバレエ ＝パントマイム	台本：マジリエ 音楽：ラバール 振付：マジリエ	ロザティ フォルリ	イタリア (フィレンツ エ)
1855.11.16. 最終上演			L. プティバ メラント	劇中劇 (ディドロの《フ ロールとゼフィール》) トラヴェステイ
1856.01.23. 初演 12年で80回 上演	海賊 <i>Le corsaire</i> 3幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：アダン 振付：マジリエ	ロザティ L. マルケ ルグラン	東地中海 (ギリシャ、ト ルコ)
1868.11.23. 最終上演 1895.11月に ガラ公演で2 回上演			セガレリ	東洋趣味 (イスラム圏) ハレム 海賊・山賊・盗賊 嵐 難破の舞台装置が評判に
1856.07.01.	劇作家ロワイエ Alphonse Rover (1803～75) が総裁に就任			
1856.08.11. 初演 5年弱で36 回上演	妖精たち <i>Les elfes</i> 3幕のバレエ＝フ ァンタスティック	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：ガブリエリ 振付：マジリエ	フェラリス ルグラン L. マルケ	ハンガリー 彫像・人形 妖精譚
1861.05.06. 最終上演			L. プティバ セガレリ	三角関係 身分差

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時／ オペラ座で の上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性／男性)	舞台 備考
1857.04.01. 初演 1年半強で28 1859.01.05. 最終上演	マルコ・スパーダ <i>Marco Spada ou La fille du bandit</i> 3幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：スクリーブ マジリエ 音楽：オーベール 振付：マジリエ	フェラリス ロザティ ----- セガレッリ	イタリア (ローマ近郊) 海賊・山賊・盗賊 身分差 三角関係(二股) 仮面舞踏会
1858.07.14. 初演 1年半で22 回上演 1860.02.01. 最終上演	シャクンタラー <i>Sacountala</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：ゴージェ 音楽：レイエ 振付：L. プティパ	フェラリス マルケ ----- L. プティパ メラント	古代インド 東洋趣味(インド) 原作：『カーリダーサ』
1860.11.26. 初演 2年で41回 上演 1862.10.13. 最終上演	蝶々 <i>Le papillon</i> 2幕4場のバレエ ＝パントマイム	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：オッフエンバック 振付：M. タリオーニ	リヴリー L. マルケ ----- メラント ランファン	カフカス地方 妖精譚 東洋趣味
1861.03.25. 初演 11年で54回 上演 1872.03.13. 最終上演	グラツィオーザ <i>Graziosa</i> 1幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：デルレ 音楽：ラパール 振付：L. プティパ	フィオクル ----- L. プティパ	スペイン統治下のナポリ 村の恋人たち トラヴェステイ
1861.05.20. 初演 10年半で 78回上演 1871.12.01. 最終上演	正直者たちの市場 (パリの市場)	台本：プティパ ロルドロー 音楽：プーニ 振付：プティパ L. プティパ	スロフシチコワ	パリ
1861.11.20. 初演 2年で 33回上演 1863.01.14. 最終上演	メッシーナの星 <i>L'étoile de Messine</i> 2幕6景のバレエ ＝パントマイム 《Die Gauklerin》 (1856、ウィー ン)をミラノ他イ タリア各地で上演 のため改訂した 《La Giocoliera》 (1857)を更にオ ペラ座上演のため に改訂	台本：フーシェ 音楽：ガブリエリ 振付：ボッリ	フェラリス ----- メラント	シチリア 仮面舞踏会 ニンフ コメディア・デラルテ

次頁に続く

初演日時／ オペラ座での 上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性／男性)	舞台 備考
1862.12.20.	劇場事業家ペラン Émile Perrin (1814～85) が総裁に就任			
1863.07.06. 10年半で 50回上演 ----- 1874.03.04. 最終上演	ディアヴォリーナ <i>Diabolina</i> 1幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：サン＝レオン 音楽：プーニ 振付：サン＝レオン	ムラヴィヨーワ ボーグラン ----- メラント	南イタリア 地方の農村 ペテルブルク 帝室劇場で 1858.11.17./露暦5日初演の 《グラツィエツラ》の 改題上演
1864.02.19. 初演 1年で 23回上演 ----- 1865.03.27. 最終上演	仮面舞踏会 <i>La maschera ou Les nuits de Venise</i> 3幕6景のバレエ ＝パントマイム	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：ジョルザ 振付：ロータ	ボスケッティ ボーグラン -----	1730年のヴェネツィア ロマの民 コメディア・デラルテ 画家 人探し 仮面舞踏会
1864.07.11. 初演 7年で ----- 1871.10.11. 最終上演	ネメア <i>Néméa, ou L'Amour vengé</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：L. アレヴィ メイヤック 音楽：ミンクス 振付：サン＝レオン	ムラヴィヨーワ フィオクル ドルセ ----- メラント ドーティ	ハンガリー チロル地方 夢の場 なりすまし 神罰
1865.12.28. 初演 ひと月で 9回上演 ----- 1866.02.05. 最終上演	イヴトーの王 <i>Le roi d'Yvetot</i> 1幕のバレエ	台本：マサ 音楽：ラバルル 振付：L. プティパ	フィオクル ----- メラント	
1866.11.12. 初演 ----- 1876.04.07. 最終上演	泉 <i>La source</i> 3幕4景のバレエ	台本：ニユイテル 音楽：ミンクス ドリーブ 振付：サン＝レオン	サルヴィオーニ フィオクル ----- メラント	中近東 (カフカス付近?) 妖精譚 男性の横恋慕 妖精の横恋慕
1870.05.25. 初演 150年で 850回以上 ----- 現代まで 上演継続	Coppélia <i>Coppélia ou La fille aux yeux d'email</i> 3幕のバレエ	台本：ニユイテル 音楽：ドリーブ 振付：サン＝レオン	ボザッキ フィオクル -----	ポーランド 彫像・人形 村の恋人たち トラヴェスティ なりすまし 祭り

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時／ オペラ座での 上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性／男性)	舞台 備考
1870.07.19.	普仏戦争開戦			
1870.09.02.	サン＝レオン死去			
1871.05.09.	ガルニエ Eugène Garnier が総裁就任			
1871.05.10.	普仏戦争終戦			
1871.07.03.	ペランが再度総裁に就任			
1871.07.09.	劇場事業家アランツィエ Olivier Halanzier-Dufresnoy (1819～96) が総裁に就任			
1873.05.05. 初演 2か月で 10回上演	グレトナ・グリーン <i>Gretna-Green</i> 1幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：ニューテル 音楽：ギロー 振付：メラント	ボーグラン フィオークル	スコットランドの グレトナ・グリーン
1873.07.09. 最終上演			メラント	
1873.10.28.	火災によりル・ペルティエ街の劇場消失			
1875.01.05.	ガルニエ宮開場			
1876.06.14. 初演 16年で 53回上演	シルヴィア <i>Sylvia, ou La nymphé de Diane</i> 3幕5景のバレエ	台本：バルビエ レイナック 音楽：ドリーブ 振付：メラント	サンガッリ サンラヴィル	ギリシャ神話世界 バックナール 窃視
1893.01.04. メラント版 最終上演			メラント	タッソの戯曲『アミン タ』がインスピレーショ ン源
1877.11.26. 初演 7年で 28回上演	ファンダンゴ <i>Le fandango</i> 1幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：L.アレヴィ メイラック 音楽：サルヴェール 振付：メラント	ボーグラン	ピレネー山脈に近いスペ インの村
1885.01.16. 最終上演			ヴァスケス マグリ	ロマの民 ダンスのレッスン 祭り
1879.01.17. 初演 6年で 60回上演	イエッダ <i>Yedda, legende japonais</i> 3幕のバレエ	台本：ジル モルティエ メラント 音楽：メトラ 振付：メラント	サンガッリ	伝説の時代の日本南部 三角関係（略奪愛） 野心的な女性
1885.02.21. 最終上演			メラント	自己犠牲 東洋趣味（東アジア）
1879.07.16.	作曲家ヴォーコルペイユ Auguste Vaucorbeil (1821～84) が総裁に就任			
1880.12.01 初演 54年で 145回上演	ラ・コリガヌ <i>La korrigan</i> 2幕のバレエ＝フ ァンタスティック	台本：コッペ メラント 音楽：ヴィドール 振付：メラント	マウリ サンラヴィル	17世紀ブルターニュ地方 祭り 妖精譚
1935.03.25. 最終上演			メラント	

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時／ オペラ座で の上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性／男性)	舞台 備考
1882.03.06. 初演 53年で 1935.07.09. 最終上演	ナムナ <i>Namouna</i> 2幕3景のバレエ	台本：ニュイテル 音楽：ラロ 振付：L. プティパ	サンガッリ ----- メラント	地中海 イタリア・コルフ島 多島海（ギリシャ） 祭り 海賊・山賊・盗賊
1883.12.14. 初演 1年半で 29回上演 1885.06.03. 最終上演	ファランドール <i>La farandole</i> 2幕3景のバレエ	台本：モルティエ メラント ジル 音楽：デュボワ 振付：メラント	マウリ ----- メラント	アルル地方
1884.12.01.	俳優リット Eugène Ritt (1917～98)、声楽家ガイヤール Pedro Gailhard (1848～1918) が総裁就任。 2人総裁体制			
1886.01.26. 3週間で 2回上演 1886.02.12. 最終上演	ベルガモの双子 <i>Jumeaux de Bergame</i> 1幕のバレエ＝ア ルレキナード	台本：ニュイテル メラント 音楽：ラジャールト 振付：メラント	サンラヴィル -----	
1886.10.108. ----- 現代まで 上演継続	二羽の鳩 <i>Les deux pigeons</i> 2幕のバレエ	台本：レニエ メラント 音楽：メサジェ 振付：メラント	マウリ サンラヴィル -----	ギリシャ（テッサロニキ 地方） ロマの民
1889.06.26. 初演 2年半で 30回上演 1892.01.09. 最終上演	嵐 <i>La tempête</i> 3幕6景のバレエ ＝ファンタスティ ック	台本：バルビエ 音楽：トマ 振付：ハンセン	マウリ ----- ヴァスケス ハンセン	ナポリ王国 妖精譚
1890.06.09. 初演 3年で 36回上演 1892.05.06. 最終上演	夢 <i>Le rêve</i> 2幕3景のバレエ	台本：ブロー 作曲：ガスティネル 振付：ハンセン	マウリ ----- ハンセン ヴァスケス	日本（京都近郊の海沿い の村） 身分差 三角関係（浮気） 夢
1892.01.01.	喜劇俳優ベルトラン Eugène Bertrand, (1834～99)、指揮者コロヌヌ Édouard Colonne (1838～1910) が総裁に就任、2人総裁体制			

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時／ オペラ座で の上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性／男性)	舞台 備考
1893.02.24. 初演 34年で 1927.03.19. 最終上演	ラ・マラデッタ <i>La maladetta</i> 2幕4景のバレエ	台本：ハンセン ガイヤール 作曲：ヴィダル 振付：ハンセン	マウリ スュブラ サンドリーニ ヴァスケス	ガスコーニュ地方 妖精譚 三角関係（浮気） ロマの民
1893.04.01.	コロヌヌに代わってガイヤールが再度総裁就任、ベルトランと共に2人総裁体制			
1893.10.24. 初演 2年半で 1896.05.24. 最終上演	ロシアの祭り <i>Fête Russe</i> ディヴェルティスマン	台本：？ 作曲：ヴィダル（編曲） 振付：ハンセン		
1897.05.31. 初演 13年間で 91回上演 1910.05.07. 最終上演	エトワール <i>L'étoile</i> 2幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：アデレー、ロダ 作曲：ヴォルムゼル 振付：ハンセン	マウリ サンドリーニ	1797年パリ・オペラ座 劇中劇《プシケ》
1899.12.31.	ベルトランの死去により、ガイヤール単独総裁に			
1900.11.11. 初演 ひと月で 6回上演 1900.12.24. 最終上演	昔の踊りと現代の 踊り <i>Danses de jadis et de naguère</i>	台本： 作曲： 振付：ハンセン	サンドリーニ ザンベリ	
1902.11.26. 初演 6年半で 18回上演 1909.05.19. 最終上演	バッコス <i>Bacchus</i> 3幕5景のバレエ	台本：ハンセン アルトマン 作曲：デュヴェルノワ 振付：ハンセン	ザンベリ	メルメ Auguste Mernet (1810～89) 詩が原作
1905.12.22. 初演 1年で 22回上演 1906.11.19. 最終上演	季節の Rond <i>La ronde des saisons</i> 3幕6景の伝説風 バレエ	台本：ロモン 作曲：ピュセール 振付：ハンセン	ザンベリ	
1907.11.25. 初演 ひと月で 6回上演 1907.12.25. 最終上演	榛の湖 <i>Le lac des Aulnes</i> 2幕5景のバレエ	台本：カチュール＝マン デ 作曲：マレシャル 振付：ハンセン ヴァナラ		

次頁に続く

前頁「図表 A オペラ座制作のロマンティック・バレエ作品一覧」の続き

初演日時／ オペラ座で の上演経過	作品名 ジャンル	スタッフ	主要キャスト (女性／男性)	舞台 備考
1908.01.01.	作曲家メサジェ André Messager (1853～1929)、劇場事業家ブルサン Leimistin Broussan (1858～1959)、総裁に就任、2人総裁体制			
1909.02.05. 初演	ジャヴオット <i>Javotte</i>	台本：クローズ 作曲：サン＝サーンス 振付：スターツ	ザンベリ	ニヴェルネー地方 (フランス)
----- 1927.03.19. 最終上演			ヴァスケス	舞踏会

図表 B プティパ来露からペロー在任中のペテルブルク帝室劇場の新作バレエ

Плещеев (1899)、Guest (1984)、Боглачева, et al. (ed.) (2014, 2015)、Meisner (2019) 等をもとに高島登美枝が作成

○=ペローの過去の作品 ●=ペロー以外が振り付けた既存作品

□=ペローによる帝室劇場のための新作 ■=ペロー以外による帝室劇場のための新作

※日付は露暦で記載 太線はシーズンの境界を示す

※「花形舞姫」欄に名前があり「帝室劇場初演時主役級」にはないダンサーは再演作品の主役起用を示す

ロシア初演	タイトル	分類	世界初演	ロシア初演時の主役級ダンサー	備考
花形舞姫：アンドレヤノワ、スミルノワ					
1847.9.26.	パキータ <i>Raquita / Пахита</i>	●	オペラ座 (1846) 台本：フーシェ 音楽：デルデヴェス 振付：マジリエ 主演：グリジ	アンドレヤノワ ブティパ フレデリク	フレデリックによる輸入上演（ブティパが演出補）
1848.02.10.	サタネラ <i>Le diable amoureux / Сатанелла или Любовь и ад</i> 3幕7景のグラン・バレエ=パントマイム	●	オペラ座 (1840) 台本：サン=ジョルジュ 音楽：ブノワ他 振付：マジリエ 主演：ルルー	アンドレヤノワ ブティパ ブティパ (父)	ブティパ父子による輸入上演 《恋する悪魔》を改題
花形舞姫：エルスラー、アンドレヤノワ、スミルノワ					
1848.10.19.	画家の錯乱 <i>Le délire d'un peintre / Мечта художника</i>	○	ハー・マジステイーズ劇場 (1843) 台本・振付：ペロー 音楽：プーニ 主演：エルスラー	エルスラー	エルスラーによる輸入上演 〈カチュチャ〉を挿入
1848.12.21.	エスメラルダ <i>La Esmeralda / Эсмеральда</i> 《ラ・エスメラルダ》を改題	○	ハー・マジステイーズ劇場 (1844) 台本・振付：ペロー 音楽：プーニ 主演：グリジ	エルスラー	ペロー本人による輸入上演 検閲通過のため終幕を改変
1849.02.04.	カタリナ <i>Catarina ou La fille du bandit / Катарина, или Дочь разбойника</i>	○	ハー・マジステイーズ劇場 (1846) 台本・振付：ペロー 音楽：プーニ 主演：グラーン	エルスラー	ペロー本人による輸入上演
1849.12.04.	ナタリー <i>Nathalie, ou La laitière Suisse / Лида, швейцарская молочница</i> F. タリオーニ版	●	ボルト・サン=マルタン劇場 (1815) 台本・振付：ティテュス 改訂版 オペラ座 (1832) 振付：F. タリオーニ 主演：M. タリオーニ	エルスラー	ブティパのベネフィス 《リダ》と改題上演 F. タリオーニ版をもとにジャン=アントワーヌが演出。一部ペローの創作も加わる
1849.12.20.	タランテラ <i>La tarentule / Тарантул</i>	●	オペラ座 (1839) 振付：コラーリ 主演：エルスラー	エルスラー	ペローによる輸入上演

次頁に続く

前頁の続き「図表 B プティパ来露からペロー在任中（1848～60）の帝室劇場の新作バレエ」

ロシア初演	タイトル	分類	世界初演	ロシア初演時の 主役級ダンサー	備考
1850.02.12.	妖精の名付け子 <i>La filleule des fées /</i> <i>Питомица феѐ</i> プロローグ付き 3幕 6 景のバレエ＝ファンタ スティック 検閲でタイトルを《妖 精の愛し子》と変更	○	オペラ座（1849） 台本：サン＝ジョルジ ユ 音楽：アダン 振付：ペロー 主演：グリジ	エルスラー アンドレヤーノワ	ペロー本人による輸 入上演で、オペラ座 版を改訂 ロシア初の電気照明 リャードフによる楽 曲付加
1850.07.03.	オンディーヌ <i>Ondine, ou La naïade</i> ディヴェルティスマン 《ナイアードの島》と 改題の上、抜粋上演	○	ハー・マジェスティ ーズ劇場（1843） 振付・台本：ペロー 音楽：プーニ 主演：チェリート	ブリクーノワ リシャル ペロー	ペテルゴフ離宮の夏 の野外公演のための 抜粋上演 若手ロシア人ダンサ ー起用
花形舞姫：グリジ、アンドレヤーノワ					
1850.10.08.	ジゼル コラーリ＝ペロー版 <i>Giselle, ou les Wilis /</i> <i>Жизель, или Вилісы</i> 2幕のバレエ＝ファン タスティック		オペラ座（1841） 台本：ゴージェ、サ ン＝ジョルジュ 音楽：アダン、ブルグ ミュラー 振付：ペロー、コラー リ 主演：グリジ	グリジ ヨハンソン	ペロー本人による輸 入上演
1850.11.14.	大騒ぎ <i>Le diable à quatre /</i> <i>Своенравная жена, или</i> <i>со всем прибором</i> <i>сатана</i> 4幕5場のバレエ＝パン トマイム	●	オペラ座（1845） 台本：ルーベン 音楽：アダン 振付：マジリエ 主演：グリジ	グリジ アンドレヤーノワ ペロー プティパ	ロシア初演は1846年 モスクワ帝室劇場。 プーニの楽曲付加に より3幕を4幕に改 訂の上、《わがまま 女房》と改題 プティパはグリジと パ・ド・ドゥを踊る
1851.01.30.	オンディーヌ <i>Ondine, ou La naïade /</i> <i>Наяда и рыбак</i> 3幕5景のバレエ＝ファ ンタスティック	○	ハー・マジェスティ ーズ劇場（1843） 台本・振付：ペロー 音楽：プーニ 主演：チェリート	グリジ ペロー アンドレヤーノワ	《ナイアードと漁 師》と改題上演
1851.02.06.	あるメートル・ド・バ レエの艱難 <i>Les tribulations d'un</i> <i>maître de ballet /</i> <i>Балетмейстер в</i> <i>хлопотах</i> 2景のバレエ	□	振付・台本：ペロー 音楽：プーニ	アンドレヤーノワ ペロー グリジ	ディヴェルティスマ ン

次頁へ続く

前頁の続き「図表 B プティパ来露からペロー在任中（1848～60）の帝室劇場の新作バレエ」

ロシア初演	タイトル	分類	世界初演	ロシア初演時の 主役級ダンサー	備考
	農民の婚宴 <i>Крестьянская свадьба</i> ※1	■	ワルシャワ歌劇場 (1823) 《オイツフでの婚宴/ <i>Wesele w Ojcowie</i> 》 台本：？ 音楽：クルピンスキ ー ダム 振付：？		ポーランドの最初のナショナル・バレエと言われる作品。初演時の表題は《オイツフでの婚宴》
1851.04.21.	来シーズンのギャランティの大幅増額を要求するペローにニコライ1世が解任命令を出す				
1851.06.12.	マジリエ、帝室劇場と1年の契約を締結				
1851.10.25.	ゲントの美少女 <i>La jolie fille de Gand / Гентская красавица</i> 3幕のバレエ＝パントマイム	●	オペラ座（1842） 振付：コラーリ 主演：グリジ	グリジ アンドレヤーノワ マジリエ プティパ フレデリック	マジリエが輸入上演
1852.01.08.	ヴェール＝ヴェール <i>Vert-Vert / Вер-Вер</i>	●	オペラ座（1851） 振付：マジリエ サン＝レオン 主演：ブランケット	グリジ マジリエ ラディーナ	マジリエが輸入上演
1852.11.11.	女の闘い <i>La guerre des femmes , ou Les amazons du 9ème siècle / Война женщин, или Амазонки девятого века</i> 4幕6景のグランド・バレエ	□	台本・振付：ペロー 音楽：プーニ	グリジ アンドレヤーノワ プティパ ヨハンソン ペロー フレデリック	検閲で2年間揉め続ける
1853.02.12.	ガゼルダ <i>Gazelda ou Les tziganes / Газельда, или Цыгане</i> プロローグ付き2幕4景のグランド・バレエ	□	台本・振付：ペロー 音楽：プーニ	グリジ ペロー アンドレヤーノワ ヨハンソン プティパ	検閲で揉める 女性ソリスト級にロシア人ダンサー起用プティパとヨハンソンが相手役
花形舞姫：イェッラ、フルーリ、ジロー、リシャル					
1853. 10. 04.	クリミア戦争開戦				
1854.02.02.	ファウスト <i>Faust / Фауст</i>	○	スカラ座（1848） 台本・振付：ペロー 音楽：パニツァ コスタ、 バジエッティ 主演：エルスラー	イェッラ プティパ ヨハンソン	女性ソリスト級にロシア人ダンサー起用 プーニによる楽曲追加

※1 アンドレヤーノワのベネフィスの後半に、ニコライ1世が招聘したワルシャワのダンサーたちが客演して上演。この際、《農民の婚礼》と改題されている。この時の上演版は、初演版ではなく、1824年から43年までワルシャワ歌劇場のメートル・ド・バレエを務めたフランス人振付家ピオン Maurice Pion（1801～69）による改訂版であった。

次頁に続く

前頁の続き「図表 B プティパ来露からペロー在任中（1848～60）の帝室劇場の新作バレエ」

ロシア初演	タイトル	分類	世界初演	ロシア初演時の 主役級ダンサー	備考
1854.05.15.	プティパ、フランスの市民権を保持したまま、スロフシチコワと結婚するための許可を申請				
1854.06.28.	プティパ、スロフシチコワと入籍				
1854.07.03.	プティパ夫妻挙式				
1854.11.23.	マルコボンバ <i>Marcobomba /</i> <i>Маркобомба</i> 1幕のバレエ	●	パリ・ルネサンス座 (1839) 振付：リゲーヌ	ペロー プティパ リシャル ブリクーノワ（姉） ヨハンソン	女性ソリスト級に ロシア人ダンサー 起用 プティパとヨハン ソンが相手役
1855.02.18.	ニコライ1世崩御、アレクサンドル2世即位				
1855.07.16.	ジャン＝アントワヌ死去				
花形舞姫：チェリート、イエッラ、ラディーナ、ボグダーノワ、スロフシチコワ					
1855.08.28.	セヴァストポリ要塞陥落（ロシア軍敗北）				
1855.11.16.	カルス要塞陥落（英仏トルコ連合軍敗北）				
1855.11.08.	アルミード <i>Armide / Армида</i> 4幕5景の英雄的バ レエ＝ファンタステ イック	□	台本・振付：ペロー 音楽：プーニ	チェリート プティパ	チェリート降板で 公演2回目からは ラディーナ起用
1855.12.13.	ラ・ヴィヴァンディ エール <i>La vivandière /</i> <i>Маркиантка</i> 1幕のバレエ	●	オペラ座（1848） 振付：サン＝レオン 音楽：プーニ 主演：チェリート	チェリート ペロー	《マルキタンカ》 と改題上演
1856.02.19.	大理石の娘 <i>La fille de marbre /</i> <i>Мраморная</i> <i>красавица</i> 3景のバレエ	●	オペラ座（1847） 振付：サン＝レオン 主演：チェリート	チェリート ペロー プティパ	モスクワ初演 1851.12.17.
1856.03.18.	パリ条約締結				
1856.08.26.	モスクワにてアレクサンドル2世戴冠式				
花形舞姫：チェリート、ボグダーノワ、ムラヴィヨーワ、ブリクーノワ（姉）、スロフシチコワ					
1856.07.22.	デビュタント <i>La debutante /</i> <i>Дебютантка</i> 2景のバレエ＝ディ ヴェルティスマン	□ ● ○	振付：ペロー ※大部分は《妖精の名 付け子》《ヴェール＝ヴ ェール》からの転用	ボグダーノワ スロフシチコワ ブリクーノワ（姉） ペロー プティパ	夏の野外公演。 ディヴェルティスマ ン
花形舞姫：チェリート、レベデワ、ブリクーノワ（姉）、ムラヴィヨーワ、スロフシチコワ					
1857.01.31.	小さな花売り娘 <i>La petite marchande</i> <i>des bouquets /</i> <i>маленький</i> <i>продащица цветов</i> 間奏曲的バレエ	□	振付：ペロー 音楽：オルデンブルク	ムラヴィヨーワ	
1857.02.07.	沈黙の島 <i>L'île des muets /</i> <i>Остров немых</i> コメディ	□	振付：ペロー 音楽：ラパール、プー ニ	チェリート プティパ	フランス演劇部門 との共演 1回限りの上演

次頁に続く

前頁の続き「図表 B プティパ来露からペロー在任中（1848～60）の帝室劇場の新作バレエ」

ロシア初演	タイトル	分類	世界初演	ロシア初演時の 主役級ダンサー	備考
花形舞姫：フリードベルク、ボグダーノワ、ムラヴィヨーワ、スロフシチコワ					
1857.10.17.	プティパ夫妻に長女マリア・マリウソヴナ誕生				
1857.12.08.	薔薇、すみれと蝶 <i>La rose, la violette et le papillon / Роза, фиалка и бабочка</i> 舞踊的間奏曲	□ ■ ?	オルデンブルクスキー 大公の離宮 音楽：オルデンブルク 振付：プティパ 主演：ムラヴィヨーワ	ムラヴィヨーワ アモソワ姉妹 ラディーナ ペロー	2回のみ上演 プティパとペロー の共作説・ペロー 単独作説も
1858.01.09.	海賊 <i>Le corsaire / Корсар</i> 4幕5景のグラン・ バレエ＝パントマイ ム	●	オペラ座（1856） 台本：サン＝ジョルジ ユ 振付：マジリエ 音楽：アダン 主演：ロザティ	フリードベルク ヨハンソン プティパ ペロー	
1858.04.01.	アグラーヤ <i>Aglaë, ou L'élève de l'amour / Аглая, воспитанница Амура</i> 1幕のアナクレオン 風バレエ	●	シュトゥットガルト宮 廷劇場（1820年代前 半） 振付：F.タリオーニ	フリードベルク ムラヴィヨーワ	1841年にタリオ ーニ父娘によりペテ ルブルク初演。こ の際マイム場面は 相当部分舞踊に置 き換えられた
1858.04.29.	ロベルトとベルトラ ン <i>Robert und Bertram / Роберт и Бертрам, или Два вора</i> 3幕6景	●	ベルリン王立歌劇場 （1841） 振付・台本：オーグ 音楽：プーニ、 シュミット Johann Philipp Schmidt （1779～1853）	ストックホルキン Ф. クシェシンスキー	クシェシンスキー の新演出 キュイ Цезарь Антонович Кюй （1835～1918）に よる楽曲追加
1858.05.25.	帝室劇場総支配人ゲデオノフ解任、代わってサブロフが就任				
花形舞姫：フェラリス、フリードベルク、ボグダーノワ、プリクーノワ（姉）、スロフシチコワ					
1858.11.04.	エオリーヌ <i>Eoline ou La dryade / Эолина, или Дриада</i> 4幕5景	○	ハー・マジェスティ ー ズ劇場（1845） 台本・振付：ペロー 音楽：プーニ 主演：グラーン	フェラリス ヨハンソン	
1858.12.18.	摂政時代の結婚 <i>Un mariage sous la Régence / Брак во времена Регентства</i> 2幕のバレエ	■	台本・振付：プティパ 音楽：プーニ	スロフシチコワ ムラヴィヨーワ ストックホルキン ヨハンソン Л. イワノフ プティパ	
1859.01.29.	夢遊病の女 <i>La somnambule, ou L'arrivée d'un nouveau seigneur / Сомнамбула, или Прибытие нового сенъора</i> 3幕4景	●	オペラ座（1827） 台本：スクリーブ 音楽：エロルド 振付：オーメール 主演：モンテッシュ	フリードベルク ムラヴィヨーワ スロフシチコワ	プティパがリハー サル担当、〈四つ の小郡 <i>Quatre cantos</i> 〉を付加

次頁に続く

前頁の続き「図表 B プティパ来露からペロー在任中（1848～60）の帝室劇場の新作バレエ」

ロシア初演	タイトル	分類	世界初演	ロシア初演時	備考
1859.02.12.	ヴェネツィアの謝肉祭 <i>La carnaval de Venise</i> / <i>Венецианский карнавал</i> パ・ド・ドゥ	■	振付：プティパ 音楽：パガニーニ プーニ	フェラリス プティパ	
1859.05.05.	パリの市場 <i>Le marché des parisien</i> / <i>Парижский рынок или Le Marché des Innocents</i> 1幕のバレエ＝コミック	■	台本・振付：プティパ 音楽：プーニ	スロフシチコワ プティパ ストウコルキン	
花形舞姫：ロザティ、ボグダーノワ、スロフシチコワ、ムラヴィヨーワ、プリクーノワ（姉）					
1859.09.01.	サン＝レオン、メートル・ド・バレエ着任				
1859.09.13.	ジョヴィータ <i>Jovita ou Les boucaniers mexicains</i> / <i>Жовита, или Мексиканские разбойники</i> 3幕	●	オペラ座（1853） 台本： 音楽：ラバル 振付：マジリエ	ロザティ ヨハンソン プティパ	メートル・ド・バレエはサン＝レオン
1859.09.19. プティパ夫妻に長男ジャン・マリウソヴィチ誕生					
1859.10.08.	サルタレッロ <i>Saltarello, ou La dansomanie</i> / <i>Сальтарелло, или Страсть к танцам</i> 2幕	●	サン＝カルロス国立劇場（1854） 台本・振付：サン＝レオン 音楽：サン＝レオン 主演：？	サン＝レオン プリクーノワ（姉） ムラヴィヨーワ	サン＝レオンのヴァイオリン演奏あり
1859.11.05.	グラツイエツラ <i>Graziella ou La querelle amoureuse</i> / <i>Грациелла, или Споры влюбленных</i>	■	台本・振付：サン＝レオン 音楽：プーニ	ロザティ サン＝レオン	音楽は《悪魔のヴァイオリン》からの転用が多い
1860.01.26.	パクレット <i>Râquerette</i> / <i>Пакеретта</i> 3幕5景のバレエ＝パントマイム※2	●	オペラ座（1851） 台本：ゴートイエ 音楽：ブノワ 振付：サン＝レオン 主演：チェリート	ロザティ ヨハンソン サン＝レオン ゴルツ ストウコルキン	
1860.04.12.	青いダリヤ <i>Le dahlia bleu</i> / <i>Голубая георгина</i> 2幕のバレエ＝ファンタスティック	■	台本・振付：プティパ 音楽：プーニ	スロフシチコワ ストウコルキン	
1860.04.26.	プティパ、病の母親の見舞いのためパリに4週間滞在				
1860.05.09.	ペロー、フランスに帰国				

※2 プティパ自伝の巻末資料、および Meisner (2019) は4幕7景としている。

次頁に続く

前頁の続き「図表 B プティパ来露からペロー在任中（1848～60）の帝室劇場の新作バレエ」

ロシア初演	タイトル	分類	世界初演	ロシア初演時	備考
1860.09.06.	村の休日 <i>Деревенский праздник</i> ディヴェルティスマ ン	■	音楽：ティヴォルスキ ー 振付：ボグダーノフ	サブレンスカヤ イリイン ボルコフ	
1860.11.22.	帝室劇場総局は、健康が回復しないまま在任中のペローのギャランティ支払いを停止				
1860.12.01.	ペロー解任、サン＝レオンが首席メートル・ド・バレエに就任				

図表C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける主な出演歴

Плещеев (1899)、Guest (1984)、Боглачева, et al. (ed.)(2014,2015)、Meisner (2019) 等をもとに高島登美枝が作成
 ◎…ダンス・クラシック ●…ダンス・キャラクター ○…マイム 太線はシーズンの境界 日付は露暦で記載
 日付が確定できないため、本表に掲載できなかった出演歴もある

上演日時	作品名(公演名)	初演/再演	種別	プティパの役・踊り	相手役
1847.05.30.	プティパ来露				
1847.09.26.	《パキータ》	帝室劇場 初演	◎ ○	リュシアン・ダレヴィ役 (パキータの恋人)	アンドレヤーノワ
1847.10.12.	ジャン=アントワース・プティパ来露				
1847.10.26.	《ラ・ペリ》	再演	◎ ○	アクメット役	アンドレヤーノワ
1847.10.30.	《パキータ》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	(前回と同じ)
1847.11.23.	《ジゼル》	再演	◎	アルブレヒト役	アンドレヤーノワ
1847.12.05.	《パキータ》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	(前回と同じ)
1847.12.07.	《仮面舞踏会》 ディヴェルティスマン	?	◎	パ・ド・ドゥ	スミルノワ
1847.12.11.	《ドナウの娘》	再演	◎	パ・ド・ドゥ マズルカ	スミルノワ
1848.02.10. 1848.04.23.	《サタネラ》 原題：《恋する悪魔》	帝室劇場 初演	◎	ファビオ伯爵役	アンドレヤーノワ
1848.09.08.	オペラ《オンディーヌ》	?	◎	バレエ場面	アンドレヤーノワ
1848.09.15.	《サタネラ》	再演	◎	(前回と同じ)	アンドレヤーノワ プティパ(父)
1848.09.20.	エルスラー来露				
1848.11.?	プティパ父子モスクワ出張に出発(～1849.01.末)				
1848.11.23.	《パキータ》	モスクワ 初演	◎ ○	(前回と同じ)	アンドレヤーノワ
1848.12.05.	モスクワの《パキータ》公演で「黒猫死体投げ込み事件」が勃発				
1848.12.07.	ペロー来露				
1849.01.19.	《サタネラ》	モスクワ 初演	◎	(前回と同じ)	アンドレヤーノワ 2回目以降はマシアス
1849.12.04.	《ナタリー》F.タリオーニ版 (リダ)	帝室劇場 初演	◎	伯爵役	エルスラー ペロー
1849.12.29.	《影》	再演	◎	ロレダン役 (スミルノワの相手の青年貴族役)	スミルノワ

次頁に続く

前頁の続き「図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」

上演日時	作品名 (公演名)	初演/再演	種別	プティパの役・踊り	相手役
1850.10.31.	《エスメラルダ》	再演	◎ ○	フェビュス役 (エスメラルダの恋人)	
1850.11.14.	《大騒ぎ》	帝室劇場 初演	◎	伯爵役 〈パ・ド・ドゥ〉(終幕)	グリジ アンドレーヤノワ グリジ
1851.01.30.	《オンディーヌ》 (ナイアードと漁師)	帝室劇場 初演	◎ ●	〈パ・ド・カトル〉 男性主役の仲間の漁師役 ヴァリエーションあり 〈パ・ド・マノーラ〉 (スペイン舞踊)	アモソワ ソコロワ ヨハンソン グリジ
1851.02.01.			●	コレネット (管楽器) のソロ演奏 チロル舞曲 (この日に追加)	グリジ
1851.02.06.	《あるメートル・ド・バレエの艱難》	帝室劇場初演	◎	第一舞踊手の役	ユグ ヨハンソン
1851.10.18.	《大騒ぎ》	再演	◎	(前回と同じ)	
1851.10.25.	《ゲントの美少女》	帝室劇場 初演	●	伯爵役 〈パ・ド・マントー〉 (スペイン舞踊)	アンドレーヤノワ
1851.11.27.	《パキータ》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	グリジ
1851.12.13.	《大騒ぎ》	再演	◎	(前回と同じ)	グリジ
1851.12.18.	《エスメラルダ》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	グリジ
1852.01.03.	《パキータ》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	グリジ
1852.01.31.	《サタネラ》	再演	◎	ファビオ伯爵役	アンドレーヤノワ
1852.11.11. 1852.11.27. 1852.12.11.	《女の闘い》	世界初演	○	ミツイスラス役 ハンガリーの公爵領の僭主	グリジ ペロー ヨハンソン アンドレーヤノワ
1853.02.12. 1853.02.15. 1853.02.19.	《ガゼルダ》	世界初演	◎	カール役 男爵令嬢エンマ (リシャール) の婚約者 〈舞踏会のパ・ド・シス〉	グリジ ペロー アンドレーヤノワ ヨハンソン リシャール ブリクローワ (姉) ナデージダ・アモソワ スネトコワ マカロワ ヨハンソン

次頁に続く

前頁の続き「図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」

上演日時	作品名（公演名）	初演/再演	種別	プティパの役・踊り	相手役
1853.02.22.	《ハンガリーの小屋》 振付：ディドロ	再演	●	ハンガリー風ポルカによる パ・ド・ドゥ	アンドレーヤノワ
1851.02.06.	《あるメートル・ド・バレエの艱難》	帝室劇場初演	◎	第一舞踊手の役	ユグ ヨハンソン
1851.10.18.	《大騒ぎ》	再演	◎	(前回と同じ)	
1851.10.25.	《ゲントの美少女》	帝室劇場初演	●	伯爵役 (パ・ド・マントー) (スペイン舞踊)	アンドレーヤノワ
1851.11.27.	《パキータ》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	グリジ
1851.12.13.	《大騒ぎ》	再演	◎	(前回と同じ)	グリジ
1851.12.18.	《エスメラルダ》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	グリジ
1852.01.03.	《パキータ》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	グリジ
1852.01.31.	《サタネラ》	再演	◎	ファビオ伯爵役	アンドレーヤノワ
1852.11.11 1852.11.27. 1852.12.11.	《女の闘い》	世界初演	○	ミツィスラス役 ハンガリーの公爵領の僭主	グリジ ペロー ヨハンソン アンドレーヤノワ
1853.02.12. 1853.02.15 1853.02.19.	《ガゼルダ》	世界初演	◎	カール役 男爵令嬢エンマ（リシャール）の婚約者 ----- 《舞踏会のパ・ド・シス》	グリジ ペロー アンドレーヤノワ ヨハンソン リシャール ブリクローワ（姉） ナデージダ・アモソワ スネトコワ マカロワ ヨハンソン
1853.02.22.	《ハンガリーの小屋》 振付：ディドロ	再演	●	ハンガリー風ポルカによる パ・ド・ドゥ	アンドレーヤノワ
1853.09.29.	バレエ・コンサート (小品集によるガラ公演)		◎	パ・ド・ドゥ	ブリクローワ（姉）
1853.10.04.	クリミア戦争開戦				
1853.10.18.	《エスメラルダ》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	ジロー（Rosa Giraud） (エスメラルダ役)

次頁に続く

前頁の続き「図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」

上演日時	作品名（公演名）	初演/再演	種別	プティパの役・踊り	相手役
1853.10.25.	《大騒ぎ》	再演	◎	(前回と同じ)	ジロー フルーリ (Louise Fleury)
1853.12.03.	バレエ・コンサート 《大騒ぎ》より抜粋他	—	◎	ワルツ	ネヴァホヴィチ
1853.12.13.	《パキータ》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	ジロー (パキータ役)
1853.12.22.	プティパのベネフィス	再演	◎	サタネラ抜粋 (前回と同じ)	リシャール (サタネラ役)
		再演	◎ ○	パキータ抜粋 (前回と同じ)	ジロー
		世界初演	●	ガリシア風舞曲 (ガッレガーダ gallegada) 振付：プティパ	スロフシチコワ ブリクーノワ (姉) ペロー
1853.12.31.	《ガゼルダ》	再演	◎	(前回と同じ)	イェッラ (ガゼルダ役)
1854.01.10.	ヨハンソンのベネフィス	再演	◎	《サタネラ》 (前回と同じ)	リシャール
		再演	○	《ガゼルダ》抜粋 (前回と同じ)	ブリクーノワ (姉)
		?		ディヴェルティスマン スペイン舞踊	スロフシチコワ ペロー
1854.01.17.	《エスメラルダ》	再演	◎	(前回と同じ)	ジロー
			○	パ・ド・マントー	ナデージダ・アモソワ ※1
1854.01.24.	フルーリのベネフィス	?	●	ボルカ	フルーリ
1854.02.02 1854.02.09.	《ファウスト》	帝室劇場 初演	○	ファウスト役	イェッラ (マルガレーテ役) ペロー (メフィストフェレス役) スロフシチコワ (マルガレーテの友人マルタ役)
			◎	(舞踏会のパ・ド・シス)	ヨハンソン ブリクーノワ (姉)
1854.04.25.	ラ・シルフィード	再演	◎	ジェイムス役	リシャール
1854.05.15.	プティパ、フランスの市民権を保持したまま、スロフシチコワと結婚するための許可を申請				
1854.06.28.	プティパ、スロフシチコワと入籍				
1854.07.04.	プティパ夫妻の挙式				

※1 ナデージダ・アモソワとアナスタシア (ナスターシャ)・アモソワは双子の姉妹である

次頁に続く

前頁の続き「図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」

上演日時	作品名（公演名）	初演/再演	種別	プティパの役・踊り	相手役
1854.10.03.	《女の闘い》	再演	○	(初演時と同じ)	リシャール
1854.12.12.	《ファウスト》	再演	○	(前回と同じ)	イエッラ
1854.10.28.	《ラ・シルフィード》	再演	◎	(前回と同じ)	リシャール
1854.11.11.	ユグのベネフィス	再演	◎	《大騒ぎ》抜粋 伯爵役 (前回と同じ)	プリクーノワ (姉) アナスタシア・アモソワ ※1
		再演	○	《ファウスト》抜粋 ファウスト役 (前回と同じ)	リシャール
1854.11.23.	《マルコボンバ》	帝室劇場 初演	?	ヴェツパ役	ペロー プリクーノワ (姉) リシャール ヨハンソン
1854.12.05.	《ファウスト》	再演	○	(前回と同じ)	イエッラ
1855.01.18.	イエッラのベネフィス	再演	○	《ファウスト》抜粋 グラン・パ・ダクシオン	イエッラ スロフシチコワ プリクーノワ (姉) ナデージダ・アモソワ ペロー ヨハンソン
1855.02.18.	ニコライ 1 世崩御、アレクサンドル 2 世即位				
1855.07.16.	ジャン＝アントワヌ死去				
1855.08.28.	セヴァストポリ要塞陥落（ロシア軍敗北）				
1855.11.08. 1855.11.13.	《アルミード》	世界初演	○	十字軍の騎士リナルド役	チェリート (8日) ラディーナ (13日) ムラヴィヨーワ ペロー ゴルツ フレデリック
1855.11.16.	カルス要塞陥落（英仏トルコ連合軍敗北）				
1855.11.22.	リシャールのベネフィス	再演	○	《ファウスト》抜粋 ファウスト役 (前回と同じ) グラン・パ・ダクシオン	イエッラ スロフシチコワ プリクーノワ (姉) ナデージダ・アモソワ ヨハンソン ペロー

次頁に続く

前頁の続き「図表C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」

上演日時	作品名(公演名)	初演/再演	種別	場面/役柄/踊りの種類	相手役
1855.12.13.	プティパのベネフィス	帝室劇場 初演	○	《ラ・ヴィヴァンディエール》 郵便配達夫役(男性主役)	チェリート ペロー(市長役)
		再演	◎	《ラ・ペリ》抜粋 アクメット役	ムラヴィヨワ
		再演	◎	《大騒ぎ》抜粋 (前回と同じ)	ブリクーノワ(姉) スロフシチコワ ペロー
1855.12.15.	ユグのベネフィス	再演	◎	《ラ・ペリ》抜粋 (前回と同じ)	ムラヴィヨワ
		再演	◎	《大騒ぎ》抜粋 (前回と同じ)	ブリクーノワ(姉) スロフシチコワ ペロー
1855.12.30.	《アルミード》	再演	○	(前回と同じ)	ラディーナ
1856.01.10.	ヨハンソンのベネフィス	再演	○	《ラ・ヴィヴァンディエール》 (前回と同じ)	チェリート ペロー
		再演	◎	《ラ・ペリ》抜粋 (前回と同じ)	ムラヴィヨワ
		再演	◎	《パキータ》 (前回と同じ)	ブリクーノワ(姉)
		再演	◎	オペラ《グスタフ三世》より ギャロップ	イエッラ ムラヴィヨワ スロフシチコワ ブリクーノワ(姉) チェリート ユグ ヨハンソン ペロー (プティパのソロ)
1856.02.19.	《大理石の娘》	帝室劇場 初演	◎ ○	彫刻家役	チェリート ペロー
1856.02.22.	《ガゼルダ》	再演	◎	(前回と同じ)	イエッラ
1856.03.18.	パリ条約				
1856.04.24.	《ラ・ヴィヴァンディエール》	再演	○	(前回と同じ)	ブリクーノワ(姉)
1856.07.22.	《ラ・デビュタント》※2	世界初演※2 ペテルゴフ 宮廷劇場	◎	侯爵役	ボグダーノワ スロフシチコワ ブリクーノワ ペロー

※2 《ラ・デビュタント》は世界初演作品だが、その大部分は《ヴェール＝ヴェール》と《大騒ぎ》から転用である

次頁に続く

前頁の続き「図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」

上演日時	作品名（公演名）	初演/再演	種別	場面／役柄／踊りの種類	相手役
1856.08.30.	《ガゼルダ》 アレクサンドル 2 世即位式公演	再演 モスクワ・ ボリショイ 劇場	◎	(前回と同じ)	
1856.10.07.	《ガゼルダ》	再演	◎	(前回と同じ)	ボグダーノフ
1856.10.16.	《エスメラルダ》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	ボグダーノフ
1856.11.08.	《アルミード》	再演	◎	(前回と同じ)	チェリート
1856.11.13.	マルセルのベネフ イス	再演	◎	《大騒ぎ》抜粋 (前回と同じ)	ブリクーノフ (姉) アナスタシア・アモソワ ペロー
		再演	○	《ラ・ヴィヴァンディエー ル》 (前回と同じ)	チェリート ペロー
		再演	◎	オペラ《グスタフⅢ世》よ り ギャロップ	イェツラ ムラヴィヨーワ スロフシチコワ ブリクーノフ (姉) チェリート ユグ ヨハンソン ペロー
1856.11.29.	《ファウスト》	再演	○	(前回と同じ)	ボグダーノフ
1857.01.17.	ボグダーノフのベ ネフィス	再演	◎ ○	《パキータ》抜粋 (前回と同じ)	ブリクーノフ (姉)
		再演	◎	《ラ・デビュタント》 (前回と同じ)	ボグダーノフ スロフシチコワ ブリクーノフ ペロー
1857.01.31.	ペローのベネフィ ス	再演	○	《ファウスト》抜粋 (前回と同じ)	ボグダーノフ
		再演	◎	《大理石の娘》 (前回と同じ)	チェリート
1857.02.07.	チェリートのベネ フィス	再演	◎	《大騒ぎ》抜粋	ブリクーノフ (姉) ラブシナ ペロー
		世界初演	●	《沈黙の島》 スペイン舞踊	チェリート
1857.04.22.	スロフシチコワの ベネフィス	再演 アレクサン ドリンスキ ー劇場		《ラ・ヴィヴァンディエー ル》 (前回と同じ)	スロフシチコワ ペロー

次頁に続く

前頁の続き「図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」

上演日時	作品名（公演名）	初演/再演	種別	場面/役柄/踊りの種類	相手役
1857.09.19.	《大理石の娘》	再演	○	(前回と同じ)	ムラヴィヨーワ
1857.09.29.	《ファウスト》	再演	○	(前回と同じ)	ボグダーノフ
1857.10.08.	マルセルのベネフィス	再演	○	(前回と同じ)	ボグダーノフ
1857.10.28.	《ラ・シルフィード》	再演	◎	(前回と同じ)	ボグダーノフ
1857.10.29.	長女マリヤ・マリウソヴナ・プティパ誕生				
1857.11.05.	《アルミード》	再演	◎	(前回と同じ)	フリードベルク
1857.12.08.	《蝶と薔薇とスマイレ》※3	再演	?	(前回と同じ)	スロフシチコワ ムラヴィヨーワ
1858.01.09.	《海賊》	帝室劇場 初演	○	コンラッド役 海賊の首領、メドゥーラ (フリードベルク)の恋人	フリードベルク ペロー フレデリック ラディーナ
1858.01.21.	《大理石の娘》	再演	◎	(前回と同じ)	ムラヴィヨーワ
1858.04.01.	フリードベルクの ベネフィス	?	●	フルラーナ (イタリア舞踊)	スロフシチコワ
		再演	◎	《海賊》 (前回と同じ)	フリードベルク
1858.04.11.	ブリクローワ (姉)のベネフィス	再演	○	《ガゼルダ》抜粋 (前回と同じ)	ブリクローワ (姉)
		再演	◎	《ラ・ジターナ》抜粋 パ・ド・ドゥ	ブリクローワ (姉)
		再演	○	《海賊》抜粋 (前回と同じ)	
1858.04.29.	クシェシンスキー のベネフィス	再演	◎	《パキータ》抜粋	ブリクローワ (姉)
			○	(前回と同じ)	
1858.05.04.	プティパのベネフィス	再演	○	《ファウスト》 (前回と同じ)	スロフシチコワ クシェシンスキー ヨハンソン
		再演	◎	《ガゼルダ》 (前回と同じ)	スロフシチコワ クシェシンスキー フレデリック
1858.05.25.	帝室劇場総支配人ゲデオノフ解任、代わってサブロフが就任				
1858.10.02.	《アルミード》	再演	◎	(前回と同じ)	フリードベルク
			○		ムラヴィヨーワ ペロー ゴルツ
1858.11 末	ペローの足の状態悪化、リハーサル不能に				

※3 1857年夏(日付不明)に、オルテンブルク大公の宮殿で上演されたのが世界初演だとの説もある。

次頁に続く

前頁の続き「図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」

上演日時	作品名（公演名）	初演/再演	種別	場面／役柄／踊りの種類	相手役
1858.12.07.	《ファウスト》	再演	○	(前回と同じ)	フェラリス ボグダーノフ
1858.12.18. 1859.01.15.	《摂政時代の結婚》 振付：プティパ	世界初演	◎ ○	プリンス・オスカル役	スロフシチコワ ムラヴィヨーワ ブリクーノワ ナデージダ・アモソワ ストウコルキン ヨハンソン Л. イワノフ
1859.01.29.	《夢遊病の女》 改訂振付：プティパ	帝室劇場初演	◎ ○	エドモンド役 バ・ド・ドゥ	フリードベルク
1859.02.12.	《ヴェネツィアの謝肉祭》 振付：プティパ	初演	◎	グラン・バ・ド・ドゥ	フェラリス
1859.04.23.	プティパのベネフィス	再演	◎ ○	《摂政時代の結婚》 (前回と同じ)	スロフシチコワ アナスタシア・アモソワ リヤードワ ムラヴィヨーワ ストウコルキン ヨハンソン Л. イワノフ
		再演	○	《海賊》 (前回と同じ)	レベデワ フレデリック
		世界初演	○	《パリの市場》 振付：プティパ アラン役	スロフシチコワ ストウコルキン
1859.05.03.	《パリの市場》	再演	○	(前回と同じ)	スロフシチコワ ストウコルキン
1859.08.30.	《カタリナ》	再演	○	ディアヴォリーノ役	スロフシチコワ ヨハンソン リューキナ フレデリック
1859.09.01.	サン＝レオン、メートル・ド・バレエ着任				
1859.09.13.	《ジョヴィータ》	帝室劇場初演	○	ジュビラーゴ役 (海賊の首領)	ロザティ アモソワ姉妹 ヨハンソン Л. イワノフ フレデリック
1859.09.19.	長男ジャン・マリウソビッチ誕生				

次頁に続く

前頁の続き「図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」

上演日時	作品名（公演名）	初演/再演	種別	場面／役柄／踊りの種類	相手役
1859.10.04.	《ラ・ペリ》抜粋	再演	◎ ○	(前回と同じ)	ムラヴィヨーワ
1859.11.05.	《パリの市場》	再演	○	(前回と同じ)	(前回と同じ)
1859.11.08. 1859.11.15.	《海賊》	再演	○	(前回と同じ)	ロザティ ゴルツ クシェシンスキー フレデリック
1859.11.29.	プティパのベネフィス	再演	◎ ○	《ガゼルダ》抜粋 ジンガロ役	スロフシチコワ アナスタシア・アモソワ フレデリク ヨハンソン
		再演	◎ ○	《摂政時代の結婚》 (前回と同じ)	
		再演	◎ ○	《摂政時代の結婚》 (前回と同じ)	
1859.12.03.	マルセルのベネフィス	再演	○	《ジョヴィータ》 (前回と同じ)	
		世界初演	●	レズギンカ	ピシヨー
1860.04.12.	《青いダリヤ》 振付：プティパ	世界初演	◎	ゴートイエ役	スロフシチコワ ストウコルキン コシェーワ
1860.05.09.	ペロー、フランスに帰国				
1860.11.22.	健康が回復しないまま在仏中のペローへのギャランティの支払いが停止となる				
1860.12.01.	ペロー解任。サン＝レオンが首席メートル・ド・バレエに就任				
1860.12.11.	《ラ・ヴィヴァン ディエール》	再演	○	(前回と同じ)	ブリクーノワ（姉） ピシヨー クシェシンスキー
1861.01.24. 1861.02.05.	《セヴィリアの真 珠》	帝室劇場 初演	●	ファンダンヘロ (ロマの民の一群の首領、 ヒロインの兄)	ロザティ ピシヨー
1861.02.28. ～ 1861.08.06.	プティパ夫妻海外 巡業 リガ ベルリン（王立歌 劇場） パリ（オペラ座）	再演	○	《正直者たちの市場》 《パリの市場を改題》	スロフシチコワ
		世界初演	●	《ラ・コスモポリット》 ※ペロー作品からの転用	スロフシチコワ
1861.09.10.	《パリの市場》	再演	○	(前回と同じ)	スロフシチコワ
1861.09.21.	《ラ・ヴィヴァン ディエール》	再演		(前回と同じ)	スロフシチコワ
1861.10.26.	《ジョヴィータ》	再演	○	(前回と同じ)	ロザティ

次頁に続く

前頁の続き「図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」

上演日時	作品名（公演名）	初演/再演	種別	場面／役柄／踊りの種類	相手役
1861.11.15.	《オイテルペとテ レブシコール》	初演		？ （プティパの振付作品）	スロフシチコワ
1861.11.26. 1861.12.03.	《ファウスト》	再演	○	（前回と同じ）	スロフシチコワ ボグダーノフ ヨハンソン
1862.01.18. 1862.01.21. 1862.01.28.	《ファラオの娘》	世界初演	◎ ○	ウィルソン卿／タオール役	ロザティ ストウコルキン ラディーナ ケンメレル
1862.02.28.	プティパ、総支配人サブロフにメートル・ド・バレエとしての待遇を願い出る				
1862.03.14.	サブロフ、宮内大臣アルダーベルク伯爵にプティパの昇進を打診				
1862.03.28.	サブロフ、宮内大臣にプティパのメートル・ド・バレエ任命許可を申請				
1862.04.25.	《ファウスト》	再演	○	（前回と同じ）	スロフシチコワ ボグダーノフ ラディーナ
1862.06.04. ～ 1862.08.09.	プティパ夫妻海外 巡業 パリ（オペラ座）	再演	○	《正直者たちの市場》 《パリの市場を改題》 （前回と同じ）	スロフシチコワ
		再演	◎	《大騒ぎ》	スロフシチコワ
1862.08.30.	帝室劇場総支配人にボルク就任				
1862.09.04.	《ラ・ヴィヴァン ディエール》	再演		（前回と同じ）	スロフシチコワ
1862.09.09. 1862.10.28. 1862.11.11.	《ファラオの娘》	再演	◎ ○	（前回と同じ）	スロフシチコワ ストウコルキン ゴルツ ラディーナ
1863.01.24. 1863.01.29.	《海賊》	再演	○	（前回と同じ）	スロフシチコワ ゴルツ ビショー ストウコルキン
1863.02.10.	《ファラオの娘》 抜粋	再演	◎ ○	（前回と同じ）	（前回と同じ）
1863.04.～ 1863.05.	プティパ夫妻巡業 リガ ベルリン（王立歌 劇場）	再演	◎	《大騒ぎ》	スロフシチコワ
1863.05.	プティパ、契約更新時に正式に第二メートル・ド・バレエに昇格 同時に昇給。ダンサー、バレエ教師としての職務と全て合わせて 7,000 ルーブル				
1863.10.10. 1863.10.31.	《ファラオの娘》	再演	◎ ○	（前回と同じ）	（前回と同じ）

次頁に続く

前頁の続き「図表 C ダンサーとしてのプティパのロシアにおける出演歴」

上演日時	作品名（公演名）	初演/再演	種別	場面／役柄／踊りの種類	相手役
1863.12.12. 1863.12.22.	《レバノンの美女》	世界初演	○	リヴァン役 山の悪霊	スロフシチコワ ヨハンソン ゴルツ ストウコルキン マダエワ
1864.02.09.	《バリの市場》	再演	○	(前回と同じ)	スロフシチコワ
1864.10.11. 1864.10.15.	《ファラオの娘》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	(前回と同じ)
1864.11.01.	《バリの市場》	再演	○	(前回と同じ)	(前回と同じ)
1864.12.20. 1865.01.31.	《レバノンの美女》抜粋	再演		(前回と同じ)	(前回と同じ)
1868.01.25. 1868.01.30. 1868.04.07.	《海賊》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	グランツォーフ ゴルツ クシェシンスキー
1868.04.07.	《海賊》抜粋	再演	◎ ○	(前回と同じ)	ヴァゼム ゴルツ クシェシンスキー
1868.09.03. 1868.09.24.	《海賊》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	ドール ゴルツ クシェシンスキー
1869.02.11.	《ファラオの娘》	再演	◎ ○	(前回と同じ)	スロフシチコワ
1869.04.27. 1869.05.04.	《海賊》 プティパのダンサー引退公演	再演	◎ ○	(前回と同じ)	ヴァゼム ゴルツ クシェシンスキー

図表D 来露から第二メートル・ド・バレエ就任までの振付家としてのプティパの活動

Плещеев (1899)、Guest (1984)、Боглачева, et al. (ed.) (2014, 2015)、Meisner (2019) 等をもとに高島登美枝が作成

※日付は露暦で記載

上演日	作品名 (作曲家)	種類	プティパの関与部分	起用ダンサー	備考
1847.09.26.	《バキータ》 (デルデヴェス)	振付演出助手	スペイン風の振付に関する助言	アンドレヤーノワ プティパ	フレデリックによる輸入上演
1848.02.10.	《恋する悪魔》 《サタネラ》と改題上演 (ブノワ他)	輸入上演の振付演出	全幕を父と共作?	アンドレヤーノワ プティパ プティパ (父)	父と共作
1849.12.04.	《ナタリー》 《リダ》と改題上演	輸入上演の振付演出	全幕を父と共作?	F. エルスラー プティパ ペロー ヨハンソン	自伝では自作とされている
1850.02.26.	《カタリナ》 (プーニ)	振付演出助手	捻挫したペローの代わりにリハーサルを担当	F. エルスラー	リハーサル中に皇帝の行幸
1850.10.08.	《ジゼル》 ペロー版 (アダン)	振付演出助手	リハーサル助手および第2幕ウィリの幻想舞踏会の場面 (第3~5景) をプティパが再振付		ペローの許可を得て再振付
1853.12.22.	ガリシア風舞曲 (プーニ?)	創作	スペイン舞踊の小品	スロフシチコワ プリケーノワ ペロー プティパ	プティパのベネフィスで上演
1854.07.04. プティパ、スロフシチコワと挙式					
1855.01.22.	グラナダの星 (プーニ)	創作	スペイン舞踊のディヴェルティスマン	スロフシチコワ プティパ	ミハイロフスキー劇場公演
1855.02.18. ニコライ 2 世崩御、アレクサンドル 2 世即位					
1855.07.16. ジャン=アントワーヌ死去					
1856.05.04.	ルサルカ (ダルゴムイシスキー) ※1	創作	スラヴ舞曲 (第3幕) ジプシーダンス (第2幕) 人魚の踊り (第4幕)	ゴルツと共作	オペラの中のバレエ場面
1857.夏.	蝶と薔薇とスマレ (オルデンブルクスキー大公) ※2	創作		ラディーナ ナデージダ・アモソワ ムラヴィヨーワ	同年 10.20 の帝室劇場での再演時にペローの手が加わった可能性あり
1857.10.17. 長女マリヤ・マリウソヴナ・プティパ誕生					

※1 オペラ《ルサルカ *Rusalka*》はダルゴムイシスキー Александр Сергеевич Даргомыжский (1813~69) の代表作の一つである。

次頁に続く

前頁の続き「図表 D 来露からメートル・ド・バレエ就任までの振付家としてのプティパの活動」

初演	作品名	種類	内容・特徴	起用ダンサー	備考
1858.01.09.	海賊 振付：マジリエ	既存作品に 付加	〈奴隷の踊り Pas d'esclaves〉	ムラヴィヨーワ	ペローの許可を得て新振付挿入
1857.10.17. 長女マリヤ・マリウソヴナ・プティパ誕生					
1858.11. ペロー、体調不良による職務不能					
1858.12.06. 翌シーズンもペテルブルクとモスクワで再演（1859.10.23.）されている。	摂政時代の結婚 （プーニ）	創作	2 幕のバレエ	スロフシチコワ ムラヴィヨーワ ブリクーノワ ナデージダ・アモソワ ストウコルキン ヨハンソン J. イワノフ プティパ	プティパのベネフィス ダンス・レッスン場面や パ・ド・セットウが含まれる
1859.01.10.	マルタ （フロトー） （追加曲プーニ）	創作	ナショナル・ダンス キャラクター・ダンス 英国舞曲		フロトー作曲のオペラのバレエ場面
1859.01.29.	夢遊病の女 （オーベール） 振付：オーメール 帝室劇場新作	振付助手 及び 創作	〈スイスの4州 Les quatre cantons〉と題されたパ・ド・ドゥをプティパが付加	フリードベルク ブリクーノワ スロフシチコワ ムラヴィヨーワ	病気のペローに代わって事実上プティパが振付
1859.02.24.	ヴェニスへの謝肉祭 （パガニーニ） オンディーヌ ジゼル	創作 振付改訂	パ・ド・ドゥ 既存作品をベネフィス用にアレンジ	フェラリス プティパ フェラリス	フェラリスのベネフィス
1859.05.05.	パリの市場 （プーニ）	創作	1 幕のバレエ＝コミック	スロフシチコワ プティパ	スロフシチコワのベネフィス
1859.09.01. サン＝レオン、メートル・ド・バレエに着任					
1859.10.01. 長男ジャン・マリウソヴィチ誕生					
1860.04.12.	青いダリヤ （プーニ）	創作	2 幕のバレエ＝ファンタスティック	スロフシチコワ プティパ	花輪の踊り （小道具使用の振付）

※2 この作品の音楽は皇帝のいとこオルデンブルグスキー大公 *Принц Пётр Георгиевич Ольденбургский* (1812～81) の作曲によるもので、もともとシーズン前の夏の休暇中にプティパが振付を行い、大公のツアールスコエ・セローの離宮で上演したという経緯があった。ボリショイ・カーメンヌイ劇場での上演時にはペローが手を加えた可能性もあるが、資料からははっきりしない。プティパは自伝でこの作品を自作に数えており、ゲストによるとペローはこの作品を自身のものとしては数えていない。しかしメイスマーは大半がペローの振付だったのではないかと考えている。またプティパと同時代の舞踊史家スカルコフスキー *Константин Аполлонович Скальковский* (1843～1906) は、このバレエは更に同年 12 月 20 日にもペテルゴフ離宮で上演され、振付者はプティパだとしている。Ivor Guest, *Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet* (London: Dance Books, 1984), p. 303. Nadine Meisner, *Marius Petipa, The Emperor's Ballet Master* (Oxford: Oxford University Press, 2019), p. 351. Константин Аполлонович Скальковский, *Балет го история и место в ряду изящных искусств* (1st ed. Санкт-Петербург, 1882) (Москва: Директ-Медиа, 2014), p. 239.

次頁に続く

前頁の続き「図表 D 来露からメートル・ド・バレエ就任までの振付家としてのプティパの活動」

初演	作品名	種類	内容・特徴	起用ダンサー	備考
1860.11.22.	健康が回復しないまま在仏中のペローへのギャランティの支払いが停止となる				
1860.12.01.	ペロー解任。サン＝レオンが首席メートル・ド・バレエに就任				
1861.05.26. オペラ座	正直者たちの市場 (罪なき者の市場)	自作改訂		スロフシチコワ	オペラ座公演にあたり《パリの市場》の台本と振付を改訂
1861.11.27.	オイテルペとテレプシコール (プーニ)	創作	ディヴェルティスマン	スロフシチコワ	声楽とのハイブリッド作品
1862.01.18.	ファラオの娘 (プーニ)	創作	プロローグとエピローグ付き 3 幕 9 景	ロザティ	
1862.02.28.	プティパ、総支配人サブロフにメートル・ド・バレエとしての待遇を願い出る				
1862.03.14.	サブロフ、宮内大臣アルダーベルク伯爵にプティパの昇進を打診				
1862.03.28.	サブロフ、宮内大臣にプティパのメートル・ド・バレエ任命許可を申請				
1863.05.	プティパ、契約更新時に正式に第二メートル・ド・バレエに昇格。 同時に昇給。ダンサー、バレエ教師としての職務と全て合わせて 7,000 ルーブル。				

図表 E 七月王政期からバレエ・リュス来仏前までのオペラ座制作バレエにおける民族舞踊

フランス国立図書館公開データ、IMSLP 楽譜データ、台本、楽譜・舞踊評等を元に高島登美枝が作成

※民族舞踊（舞曲）欄は、台本・楽譜・舞踊評等をもとに記載した。例えば楽譜上に舞曲名が記載されているもの、台本や舞踊評で民族舞踊名が言及されているもの、楽譜の音型や形式から民族舞踊の舞曲であることが明らかであるもの等である。したがって本表記載以外の民族舞踊（舞曲）がその作品中で使用された可能性もあることをご了承いただきたい。

※ワルツはバレエ作品内で非常に頻繁に取り上げられ、民族舞踊や社交ダンスとしてのナラティブ上の特別な意味を持たないことが大半なので、特別な意味を持った使用例以外は、原則、本表から除外した。

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1831.07.18.	饗宴 3 幕のバレエ＝パントマイム	台本：スクリーブ 音楽：カラーファ 振付：コラーリ 主演：ルガロワ マジリエ	スペイン (セヴィリア)	ファンダンゴ ボレロ ロマの民の踊り
1832.03.12.	ラ・シルフィード 2 幕のバレエ	台本：ヌリ 音楽：シュネゾフェール 振付：F.タリオーニ 主演：M.タリオーニ L. ノブレ マジリエ	スコットランド	ジグ アングレーズ スコティッシュ エコセーズ ポロネーズ
1832.06.20.	誘惑 5 幕のオペラ＝バレエ	台本：カヴェ デュボンシエル 音楽：アレヴィ ジッド 振付：コラーリ 主演：デュヴェルネ ルルー L. ノブレ モンテッスユ マジリエ	空想界	ロメック (ハーレムダンス)
1832.11.07.	ナタリー 2 幕のバレエ＝パントマイム	台本：F.タリオーニ 音楽：ギロヴェツ カラーファ 振付：F.タリオーニ 主演：M.タリオーニ デュヴェルネ マジリエ ペロー	スイス	ティロリエンス

次頁に続く

前頁の続き「図表 E 七月王政期から第二帝政期オペラ座バレエにおける民族舞踊」

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1833.12.04.	後宮の反乱 3幕のバレエ＝フェリ E	台本：F. タリオーニ 音楽：ラバル 振付：F. タリオーニ 主演：M. タリオーニ L. ノブレ ルルー ルガロワ ペロー マジリエ	ムーア支配時代スペイン	
1834.09.15.	嵐 2幕のバレエ＝フェリ	台本：ヌリ 音楽：シュネゾフェール 振付：コラーリ 主演：デュヴェルネ ルルー F. エルスラー マジリエ	地中海の架空の島	ボレロ ギリシャ舞踊 カチュチャ
1835.04.08	プレジラ 1幕のバレエ	台本：F. タリオーニ 音楽：ガランベール 振付：F. タリオーニ カンボン 主演：M. タリオーニ ルルー ルガロワ F. ノブレ L. フィッジャム デュヴェルネ マジリエ	アメリカ大陸（南北不明）	
1835.08.12.	海賊の島 4幕のバレエ＝パントマイム	台本：アンリ ヌリ 音楽：ジッド カルリーニ 振付：アンリ 主演：F. エルスラー T. エルスラー L. ノブレ F. ノブレ ルガロワ	イタリア ギリシャの島	タランテラ ギリシャ舞踊 ブランル 楽曲にはロッシーニやベートーヴェンの転用が見られる

次頁に続く

前頁の続き「図表 E 七月王政期から第二帝政期オペラ座バレエにおける民族舞踊」

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1836.06.01.	杖をついた悪魔 3幕のバレエ＝パントマイム	台本：ギユルジ 音楽：ジッド 振付：コラーリ 主演：F. エルスラー ルガロワ ルルー マジリエ バレス	スペイン (マドリッド)	カチュチャ ハレオ・デ・ヘレス ファンダンゴ サパテアード カドリュー
1836.09.21.	ドナウの娘 2幕のバレエ＝パントマイム	台本：デマール F.タリオーニ 音楽：アダン 振付：F.タリオーニ 主演：M.タリオーニ ルガロワ ルルー マジリエ モンジョワ	ドイツ	バリ風ギャロップ マーチ コティヨン レントラー
1837.07.05.	モヒカン族 2幕のバレエ＝パントマイム	台本：L.アレヴィ 音楽：アダン 振付：ゲッラ 主演：N.フィッジャム	北米	ガヴォット
1837.10.16.	女に化けた猫 3幕のバレエ＝パントマイム	台本：デュヴェリー 音楽：モンフォール 振付：コラーリ 主演：F.エルスラー T.エルスラー マジリエ	中国	
1838.05.05.	鳥籠 1幕のバレエ＝パントマイム	台本：スクリーブ 音楽：ジッド 振付：T.エルスラー 主演：F.エルスラー T.エルスラー ロラン	西インド諸島のサン ト＝ドミンゴ島（イ スパニョーラ島の別 名）	ヴァレジエンヌ (スイス舞曲)
1839.01.28.	ラ・ジプシー 3幕のバレエ＝パントマイム	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：ブノワ トマ マルリアーニ 振付：マジリエ 主演：F.エルスラー A.デュミラートル N.フィッジャム マジリエ	スコットランド	クラコヴィエンヌ ジグ スコットランド風サルタ レッコ ボレロ

次頁に続く

前頁の続き「図表 E 七月王政期から第二帝政期オペラ座バレエにおける民族舞踊」

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1839.06.24.	タランテラ 2幕のバレエ＝パントマイム	台本：スクリーブ 音楽：ジッド 振付：コラーリ 主演：F.エルスラー マジリエ バレス	イタリア（カラブリア地方）	タランテラ
1840.09.23.	恋する悪魔 3幕のバレエ＝パントマイム	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：ブノワルベール 振付：マジリエ 主演：ルルーノブレ N.フィッツジャム マジリエ マビーユ バレス	スペイン イタリア ペルシャ	カチュチャ、 マズルカ、 サルタレッロ ロマの民の踊り
1841.06.28. 初演	ジゼル 2幕のバレエ＝ファンタスティック	振付：コラーリ ペロー 台本：ゴージェ サン＝ジョルジュ 音楽：アダン ブルグミュラー 主演：グリジ A.デュミラートル N.フィッツジャム L.プティパ	ドイツ	レントラー風ワルツ ポロネーズ ギャロップ
1842.06.22.	ゲントの美少女 3幕のバレエ＝パントマイム	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：アダン 振付：アルベール 主演：グリジ A.デュミラートル L.フィッツジャム L.プティパ マジリエ アルベール	ベルギー イタリア（ヴェネツィア）	クラコヴィエンヌ ギャロップ ケルメッス （ベルギーの村祭りの踊り）
1843.07.17. 初演	ラ・ペリ 2幕のバレエ＝パントマイム	台本：ゴージェ 音楽：ブルグミュラー 振付：コラーリ 主演：グリジ L.プティパ コラーリ（息子） バレス	エジプト（カイロ）	スペイン舞踊 エジプト舞踊 ジグ ボレロ

次頁に続く

前頁の続き「図表 E 七月王政期から第二帝政期オペラ座バレエにおける民族舞踊」

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1844.02.21. 初演	レディ・ヘンリエット 3幕のバレエ＝パントマイム	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：フロトー ブルグミュラー デルデヴェス 振付：マジリエ 主演：A. デュミラートル S. デュミラートル L. プティパ	イギリス (アン女王時代)	ポルカ クラコヴィエンヌ
1844.08.07. 初演	ユーカリ 2幕のバレエ＝パントマイム	台本：ピエ 音楽：デルデヴェス 振付：コラーリ 主演：A. デュミラートル ルルー S. デュミラートル L. プティパ マビーユ	古代ギリシャ	
1845.08.11.	大騒ぎ 3幕（2幕3景）のバレエ＝パントマイム	台本：デルーベン 音楽：アダン 振付：マジリエ 主演：グリジ L. プティパ マジリエ夫妻	ポーランド	マズルカ ポルカ
1846.04.01.	パキータ 2幕のバレエ＝パントマイム	台本：フーシェ 音楽：デルデヴェス 振付：マジリエ 主演：グリジ ブランケット A. デュミラートル L. プティパ コラーリ（息子）	ナポレオン時代のスペイン（サラゴース）	カチュチャ コントルダンス ガヴォット カドリーユ ロマの民族舞踊
1846.07.10.	ベティ 2幕のバレエ＝パントマイム	台本・振付：マジリエ 音楽：トマ 主演：フオーコ L. プティパ マジリエ コラーリ（息子）	イギリス	ジグ ポルカ

次頁に続く

前頁の続き「図表 E 七月王政期から第二帝政期オペラ座バレエにおける民族舞踊」

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1847.04.26	オザイ 2幕のバレエ＝パントマイム	台本：コラーリ？ 音楽：ジッド 振付：コラーリ 主演：プランケット フオーコ デブラース コラーリ（息子）	タヒチ→フランス	プロヴァンス舞踊 インド舞踊 エジプト舞踊 アメリカの踊り タヒチの踊り 水夫の踊り
1847.10.20.	大理石の娘 2幕のバレエ＝パントマイム	台本・振付：サン＝レオン 音楽：プーニ アダン 主演：チェリート サン＝レオン	スペイン (セヴィリア)	タランテラ
1848.02.16.	グリゼルディ 3幕のバレエ＝パントマイム	台本：デュマノワール 音楽：アダン 振付：マジリエ 主演：グリジ L. プティパ	ボヘミア モルダヴィア	
1848.08.21.	ニシダ 2幕のバレエ＝パントマイム	台本：ドゥリニー 音楽：ブノワ 振付：マビーユ 主演：プランケット L. プティパ	アソーレス諸島	
1848.10.20.	ラ・ヴィヴァンディエール 2幕のバレエ＝パントマイム	台本：サン＝レオン 音楽：プーニ 振付：サン＝レオン 主演：チェリート サン＝レオン	ハンガリー	レドワ ポルカ マズルカ
1849.01.19	悪魔のヴァイオリン 2幕6景のバレエ＝ファンタスティック	台本：サン＝レオン 音楽：プーニ 振付：サン＝レオン 主演：チェリート サン＝レオン	フランス (ブルターニュ)	
1849.10.08.	妖精の名付け子 3幕のバレエ＝フェリ	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：アダン 振付：ペロー 主演：グリジ L. プティパ ペロー	フランス (プロヴァンス)	

次頁に続く

前頁の続き「図表 E 七月王政期から第二帝政期オペラ座バレエにおける民族舞踊」

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1850.02.22.	ステラ 2幕4景のバレエ＝ パントマイム	台本：サン＝レオン 音楽：プーニ 振付：サン＝レオン 主演：チェリート サン＝レオン	イタリア (ナポリ)	ボルカ タランテラ シシリエンヌ メヌエット ガヴォット ボルカマズルカ レドワ カラブリア地方の踊り
1851.01.15.	パクレット <i>Pâquerette</i> 3幕5景のバレエ＝ パントマイム※1	台本：ゴージェ 音楽：ブノワ 振付：サン＝レオン 主演：チェリート サン＝レオン コラーリ（息子）	ファルツ継承戦争時 代のフランス北部 ハンガリー	ハンガリー舞曲
1851.11.24.	ヴェール＝ヴェール 3幕のバレエ＝パン トマイム	台本：ルーヴェン 音楽：トルベク デルデヴェス 振付：マジリエ 主演：ブランケット	フォンテーヌブロー 宮殿	スペイン舞踊
1852.12.29.	オルファ 2幕のバレエ＝パン トマイム	台本：トリアノン 音楽：アダン 振付：マジリエ 主演：チェリート ボグダーノワ サン＝レオン	8世紀アイスランド	アイスランドの踊り
1853.09.21.	アエリアとミス 2幕のバレエ＝パン トマイム	台本：マジリエ 音楽：ボワティエ 振付：マジリエ サン＝レオン 主演：ギィ＝シュテファン L. プティパ メラント	ローマ皇帝ネロ時代 のポントゥス王国	黒人の踊り ギリシャの踊り キプロスの踊り アマゾネスの踊り
1853.11.01.	ジョヴィータ 3幕のバレエ＝パン トマイム	台本：マジリエ 音楽：ラバール 振付：マジリエ 主演：ロザティ L. プティパ メラント マジリエ	メキシコ	

※1 プティパ自伝の巻末資料、および Meisner (2019) は4幕7景としている。

次頁に続く

前頁の続き「図表 E 七月王政期から第二帝政期オペラ座バレエにおける民族舞踊」

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1854.05.31. 初演	ジェンマ 2幕5場のバレエ	台本：ゴージェ 音楽：ガブリエリ 振付：チェリート L. プティパ メラント	17世紀ナポリ王国の ターラント周辺	
1855.01.08. 初演	ラ・フォンティ 2幕6景のバレエ＝ パントマイム	台本：マジリエ 音楽：ラバール 振付：マジリエ 主演：ロザティ フォルリ I. プティパ メラント	イタリア（フィレン ツェ）	タランテラ
1856.01.23.	海賊 3幕のバレエ＝パン トマイム	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：アダン 振付：マジリエ 主演：ロザティ セガレリ	東地中海（ギリシ ヤ、トルコ）	イスラムの踊り コーカサス舞踊 ロシア舞踊 イタリアの踊り アルメニアの踊り 黒人の踊り ムーア人の踊り
1856.08.11.	妖精たち 3幕のバレエ＝ファン タスティック	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：ガブリエリ 振付：マジリエ 主演：フェラリス L. プティパ セガレリ	ハンガリー	レドワ
1857.04.01.	マルコ・スパーダ 3幕のバレエ＝パン トマイム	台本：マジリエ 音楽：オーベール 振付：マジリエ 主演：フェラリス ロザティ	イタリア （ローマ近郊）	タランテラ スペイン舞踊 フランスの踊り イタリアの踊り
1858.07.14.	シャクンタラー 2幕のバレエ＝パン トマイム	台本：ゴージェ 音楽：レイエ 振付：L. プティパ 主演：フェラリス L. プティパ メラント	古代インド	巫女の踊り 司祭の踊り 黒人の踊り ハレム女性の踊り

次頁に続く

前頁の続き「図表 E 七月王政期から第二帝政期オペラ座バレエにおける民族舞踊」

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1860.11.26.	蝶々 2幕4場のバレエ＝ パントマイム	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：オッフエンバック 振付：M. タリオーニ 主演：リヴリー メラント	カフカス地方	ボルカ レズギンカ (カフカス舞踊) オダリスクの踊り カフカスの戦士の踊り
1861.03.25.	グラジオーザ 1幕のバレエ＝パン トマイム	台本：デルレ 音楽：ラバール 振付：L. プティパ 主演：フィオクル L. プティパ	スペイン統治下のナ ポリ	タランテラ スペイン舞踊 (闘牛士の踊り) シャルムース (中東の踊り)
1861.05.20.	正直者たちの市場 (パリの市場)	台本：プティパ ロルドロー 音楽：プーニ 振付：プティパ L. プティパ 主演：スロフシチコワ プティパ	パリ	
1861.11.20.	メッシーナの星 2幕6景のバレエ＝ パントマイム i	台本：フーシェ 音楽：ガブリエリ 振付：ボツリ 主演：フェラリス	シチリア	カドリーユ タランテラ ポロネーズ コメディヤ・デラルテの 登場人物たちの踊り ボルカ ピエモンテの踊り ミラノの踊り ヴェネツィアの踊り ナポリの踊り フィレンツェの踊り
1863.07.06.	ディアヴォリーナ 1幕のバレエ＝パン トマイム	台本：サン＝レオン 音楽：プーニ 振付：サン＝レオン 主演：ムラヴィヨーワ ボーグラン	南イタリア	太鼓の踊り 軍隊の踊り
1864.02.19.	仮面舞踏会 3幕6景のバレエ＝ パントマイム	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：ジョルザ 振付：ロータ 主演：ボスケッティ ボーグラン	1730年のヴェネツィ ア	

次頁に続く

前頁の続き「図表 E 七月王政期から第二帝政期オペラ座バレエにおける民族舞踊」

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1864.07.11.	ネメア 2幕のバレエ＝パン トマイム	台本：L. アレヴィ メイヤック 音楽：ミンクス 振付：サン＝レオン 主演：ムラヴィヨーワ フィオクル メラント	ハンガリー チロル地方	ハンガリーの婚礼の踊り （チャールダーシュ） ギャロップ
1865.12.28.	イゾトーの王 1幕のバレエ	台本：マサ 音楽：ラパール 振付：L. プティパ 主演：フィオクル メラント		
1866.11.12.	泉 3幕4景のバレエ	台本：ニューイテル 音楽：ミンクス ドリーブ 振付：サン＝レオン 主演：サルヴィオーニ フィオクル メラント	中 近 東	ボルカ コーカサス舞踊 ヴェールの踊り （オリエンタル舞踊） マズルカ ギャロップ
1870.05.25.	コッペリア 3幕のバレエ	台本：ニューイテル 音楽：ドリーブ 振付：サン＝レオン 主演：ボザッキ フィオクル	ポーランド	マズルカ チャールダーシュ スコティッシュ スペイン舞踊
1873.05.05.	グレットナ・グリーン 1幕のバレエ＝パン トマイム	台本：ニューイテル 音楽：ギロー 振付：メラント 主演：ボーグラン フィオクル	スコットランドのグ レットナ・グリーン	マズルカ ジグ
1876.06.24.	シルヴィア 3幕5景のバレエ	台本：バルビエ レイナック 作曲：ドリーブ 振付：メラント 主演：サンガッリ	古代ギリシャ神話世 界	エチオピア舞踊 ギャロップ

次頁に続く

前頁の続き「図表 E 七月王政期から第二帝政期オペラ座バレエにおける民族舞踊」

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1877.11.26.	ファンダンゴ 1 幕のバレエ＝パ ントマイム	台本：L. アレヴィ メイラック 作曲：サルヴェール 振付：メラント 主演：ボーグラン	ピレネー山脈に近い スペインの村	メヌエット ガヴォット ロマの民の踊り スペイン舞踊 サパテアード ハバネラ アラゴネーズ ファンダンゴ
1879.01.17.	イエッダ	台本：ジル モルティ メラント 作曲：メトラ 振付：メラント 主演：	伝説の時代の日本南 部	
1880.12.01.	ラ・コリガーヌ 2 幕のバレエ＝フ ァンタスティック	台本：コッペ メラント 音楽：ヴィドール 振付：メラント 主演：マウリ	17 世紀ブルターニュ 地方	ブルターニュ風コントル ダンス ブルターニュ風ジグ ブルターニュ風ギャロッ プ 木靴の踊り
1882.03.06.	ナムナ 2 幕 3 景のバレエ	台本：ニューテル 作曲：ラロ 振付：L. プティパ 主演：サンガッリ	地中海 イタリア・コルフ島 多島海（ギリシャ）	
1883.12.14.	ファランドール 2 幕 3 景のバレエ	台本：モルティエ メラント ジル 作曲：デュボワ 振付：メラント 主演：	フランス（アルル地 方）	メヌエット ファランドール タンブラン
1886.01.26.	バルガモの双子 1 幕のバレエ＝ア ルレキナード	台本：ニューテル メラント 音楽：ラジャールト 振付：メラント 主演：サンラヴィル		
1886.10.18.	二羽の鳩 2 幕のバレエ	台本：レニエ メラント 音楽：メサジェ 振付：メラント	ギリシャ（テッサロ ニキ地方）	ロマの民の踊り チャールダーシュ

次頁に続く

前頁の続き「図表 E 七月王政期から第二帝政期オペラ座バレエにおける民族舞踊」

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1889.06.26.	嵐 3幕6景のバレエ＝ ファンタスティック	台本：バルビエ 音楽：トマ 振付：ハンセン 主演：マウリ ヴァスケス ハンセン	ナポリ王国	
1890.06.09.	夢 2幕3景のバレエ	台本： 作曲：ガスティネル 振付：ハンセン	マウリ	
1893.10.24.	ロシアの祭り ディヴェルティスマ ン	台本： 作曲：ヴィダル (編曲) 振付：ハンセン		
1897.05.31.	エトワール・ 2幕のバレエ＝パン トマイム	台本：アデレー、ロダ 作曲：ヴォルムゼル 振付：ハンセン 主演：マウリ	1797年パリ	ブーレ ガヴォット
1899.12.31.	ベルトランの死去により、ガイヤール単独総裁に			
1900.11.11.	昔の踊りと現代の踊 り	台本： 作曲： 振付：ハンセン 主演：ザンベリ サンドリーニ		ガヴォット 未開人の踊り（タターの 踊り）
1902.11.26.	バッコス 3幕5景のバレエ	台本：ハンセン アルトマン 作曲：デュヴェルノワ 振付：ハンセン 主演：ザンベリ		
1905.12.22.	季節のロンド 3幕6景の伝説風バ レエ	台本：ロモン 作曲：ビュセール 振付：ハンセン 主演：ザンベリ		
1907.11.25.	榛の湖 2幕5景のバレエ	台本：カチュール＝マン デ 作曲：マレシヤル 振付：ヴァナラ		
1908.01.01.	作曲家メサジェ André Messager (1853～1929)、劇場事業家ブルサン Leimistin Broussan (1858～1959)、総裁に就任、2人総裁体制			

次頁に続く

前頁の続き「図表 E 七月王政期から第二帝政期オペラ座バレエにおける民族舞踊」

初演日時	作品名	スタッフ	地域	民族舞踊（舞曲）
1908.03.30.	ナムナ (改訂)	台本： 作曲：ラロ 振付：スターツ 主演：ザンベリ		
1909.02.05.	ジャヴオット	台本：クローズ 作曲：サン＝サーンス 振付：スターツ 主演：ザンベリ スターツ	ニヴェルネー地方 (フランス)	ブーレ メヌエット マーチ

図表 F 1850 年代帝室劇場の新作におけるロシア人女性ダンサーの起用

Плещеев (1899) および Guest (1984) に基づき高島登美枝が作成

※初掲の氏名の次に記載した西暦は帝室舞踊学校卒業年である。

帝室劇場 初演	タイトル	ダンサー	備考
1850.07.03.	オンディーヌ (抜粋) 《ナイアードの島》と改題	アズリーナ役：プリクーノワ 1849 年卒 Анна Ивановна Прихунова (1830~87) ジャンニーナ役：リシャール 1850 年卒 Зинаида Иосифовна Ришар (1832~1890) ※1 ナイアード (ソリスト) 役： ソコロワ 1851 年卒 Мария Соколова (生没年不詳) マカロワ 1849 年卒 Александра Макарова (生没年不詳) スネトコワ 1850 年卒 Мария Снеткова (1831~1907) ナスターシャ (アナスタシア)・アモソワ 1851 年卒 настасия Амосова (生没年不詳) ※2	夏の野外公演のための ディヴェル ティスマン
1850.11.14.	大騒ぎ 《わがまま女房》と改題	伯爵夫人役：アンドレヤーノワ 1837 年卒	
1851.01.25.	オンディーヌ 《ナイアードと漁師》と改題	ジャンニーナ役：アンドレヤーノワ 第 1 景 (Grand as scénique) ナスターシャ (アナスタシア)・アモソワ ソコロワ 第 4 景 (パ・ド・サンク Pas de cinq) プリクーノワ	
1851.02.06.	あるメートル・ド・バレエの艱難	アンドレヤーノワ	ディヴェル ティスマン
1852.11.11.	女の闘い	ヴラスト役：アンドレヤーノワ	
1853.02.12.	ガゼルダ	ナルダ役：アンドレヤーノワ エンマ役：リューキナ 1845 年卒 Александра Рюхина (生没年不詳) 〈幸福の場 Pas scénique, Bonnventura) プリクーノワ ナデージダ・アモソワ 1852 年卒 Надежда Амосова (生没年不詳) マカロワ スネトコワ	ペローのベ ネフィス

※1 ジナイーダは招聘フランス人ダンサーの娘である。1857 年ジーナ・リシャール Zina Richard の名でオペラ座にデビューし、1861 年にオペラ座の主役級ダンサー、ルイ・メラント Louis Alexandre Mérante (1828~1887) の妻となった後はジーナ・メラント Zina Mérante と名乗っている。

※2 ナスターシャ・アモソワとナデージダ・アモソワは双子の姉妹である。

次頁に続く

前頁「図表 F 1850年代帝室劇場の新作におけるロシア人女性ダンサーの起用」の続き

帝室劇場 初演	タイトル	ダンサー	備考
1854.02.02.	ファウスト	マルタ役：スロフシチコワ 1854年卒 ----- 第1幕〈魅惑の踊り Pas de fascination〉 ナターシャ・アモソワ プリクーノワ スネトコワ マカロワ ----- 〈七つの大罪〉 色欲 プリクーノワ 傲慢 マカロワ 怠惰 スネトコワ 嫉妬 ナターシャ・アモソワ 暴食 ナデージダ・アモソワ 強欲 リューキナ 憤怒 パルカチェワ 1853年卒 Екатерина Паркачева (生没年不詳)	
1854.11.23.	マルコボンバ	市長の娘役：リシャール プリクーノワ ナデージダ・アモソワ	プティバの ベネフィス
1855.11.08.	アルミード	アルミード役：ラディーナ (チェリート降板後) 1855年卒 Любовь Петровна Радина (1838-1917) キューピッド役：ムラヴィヨーワ 1857年卒 Марфа Николаевна Муравьева (1838~79) ----- 第1幕〈捕囚の場 La grand pas scénique, la captivité〉 ラディーナ (チェリート降板前) ----- 第1幕〈笑いの噴水の場 La fontaine du rire〉 スロフシチコワ ----- 第3幕〈生ける花園 Grand pas des fleurs animées〉 リシャール	>
1855.12.13.	ラ・ヴィヴァンディエール	スロフシチコワ	プティバの ベネフィス
1856.02.19.	アルマ	〈タンバリンの踊り Pas de tambourin〉 ナデージダ・アモソワ リューキナ	
1856.07.22.	デビュータント	クロリンダ役：ボグダーノワ Надежда Константиновна Богданова (1836~97) ギマール役：スロフシチコワ ゼフェリーヌ役：プリクーノワ	皇帝一家の ための夏の 野外公演 ディヴェル ティスマン
1857.01.31.	小さな花売り娘	ムラヴィヨーワ	ペローのベ ネフィス
1857.10.08.	薔薇、すみれと蝶	薔薇役：ラディーナ すみれ役：ナデージダ・アモソワ 蝶役：ムラヴィヨーワ	マルセルの ベネフィス 2回で公演 打ち切り

次頁に続く

前頁「図表 F 1850年代帝室劇場の新作におけるロシア人女性ダンサーの起用」の続き

帝室劇場 初演	タイトル	ダンサー	備考
1858.01.09.	海賊	ギュルナーラ役：ラディーナ ズルマ役：トロツカヤ 1855年卒 ----- Надежда Троицкая (生没年不詳) 第2幕〈オダリスクのグラン・パ Grand pas des odalisques〉 アモンワ姉妹 プリクーノワ	
1858.11.04.	エオリーヌ	ベルタ役：スロフシチコワ トリルビー役：リヤードワ ----- 第3幕〈グラン・パ・ド・ドライアド Grand pas des dryades〉 コシェヴァ 1858卒 Анна Кошева (生没年不詳) ニキティナ 1845年卒 Елизавета Никитина (生没年不詳) エフレモワ 1852年卒 Мария Ефремова (生没年不詳)	
1858.12.18.	摂政時代の結婚	ナタリー役：プリクーノワ マティルダ役：スロフシチコワ カロリーナ役：ムラヴィヨワ	
1859.04.23.	パリの市場	リゼッタ役：スロフシチコワ	
1860.03.31.	青いダリヤ	青いダリヤ役：スロフシチコワ	
1860.11.03.	オイテルベとテレブシ コール	テレブシコール役：スロフシチコワ	離宮でのデ イヴェルテ イスマン

図表 G サン＝レオン来露からアレクサンドル 2 世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ

Скальковский (1882)、Плещеев(1899)、Meisner(2018)に基づき高島登美枝が作成

※日付は露暦、太線はシーズンの境目

※モスクワ初演後まもなくペテルブルクで上演されたものは新作扱いとした

帝室劇場 初演	タイトル	分 類	世界初演	ペテルブルク初演 時配役	備考
花形舞姫：ロザティ、ボグダーノワ、スロフシチコワ					
1859.09.01.	サン＝レオン、メートル・ド・バレエ着任				
1859.09.13.	ジョヴィータ <i>Jovita ou Les boucaniers mexicains / Жовита, или Мексиканские разбойники</i> 3幕のバレエ＝パン トマイム	輸 入	オペラ座 (1853) 台本：マジリエ 音楽：ラパール 振付：マジリエ	ロザティ ヨハンソン プティパ	メートル・ド・バレ エはサン＝レオン
1859.09.19.	プティパ夫妻に長男ジャン・マリウソヴィチ誕生				
1859.10.08.	サルタレッロ <i>Saltarello, ou La dansomanie / Сальтарелло, или Страсть к танцам</i> 2幕のバレエ	輸 入	サン＝カルロス国立劇 場 (1854) 台本・振付：サン＝レ オン 音楽：サン＝レオン 主演：？	ムラヴィヨーワ プリクーノワ サン＝レオン ヨハンソン	サン＝レオンのヴァ イオリン演奏あり
1859.11.05.	グラツイエツラ <i>Graziella ou La querelle amoureuse / Грациелла, или Споры влюбленных</i> 2幕のバレエ＝ドゥ ミ・キャラクター	新 作	台本・振付：サン＝レ オン 音楽：プーニ	ロザティ サン＝レオン	音楽は《悪魔のヴァ イオリン》からの転 用が多い
1860.01.26.	パクレット <i>Râquerette / Пакретта</i> 3幕5景のバレエ＝ パントマイム※1	輸 入	オペラ座 (1851) 台本：ゴージェ 音楽：ブノワ 振付：サン＝レオン 主演：チェリート	ロザティ ヨハンソン サン＝レオン ゴルツ ストウコルキン	
1860.04.12.	青いダリヤ <i>Le dahlia bleu / Голубая георгина</i> 2幕のバレエ＝ファ ンタスティック	新 作	台本・振付：プティパ 音楽：プーニ	スロフシチコワ ストウコルキン	
1860.04.26.	プティパ、病の母親の見舞いのためバリーに4週間滞在				
1860.05.09.	ペロー、フランスに帰国				
花形舞姫：ロザティ、リヤードワ (妹)、ボグダーノワ、スロフシチコワ、プリクーノワ (姉)					

※1 プティパ自伝の巻末資料、および Meisner (2019) は4幕7景としている。

次頁に続く

前頁「図表 G サン＝レオン来露からアレクサンドル2世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ」の続き

帝室劇場 初演	タイトル	分 類	世界初演	ペテルブルク初演 時配役	備考
1860.09.06.	村の休日 <i>Деревенский праздник</i> ディヴェルティス マン	新 作	音楽：ティヴォルスキー 振付：ボグダーノフ	サブレンスカヤ イリイン ボルコフ	
1860.11.22.	帝室劇場総局は、健康が回復しないまま在仏中のペローのギャランティの支払いを停止				
1860.12.01.	ペロー解任				
1861.01.24.	セヴィリアの真珠 <i>La perle de Séville / Севильская жемчужина</i> 3幕6景のバレエ ＝キャラクター	輸 入	サン＝カルロス国立劇場 (1856) 台本・振付：サン＝レオン 音楽：ピント 初演時は《サルティンバ ンコ <i>Os Saltimbanco</i> s, ou os <i>processo do fandango</i> 》	ロザティ ブリクローワ コシェーワ	タイトルは《マリキ ータ <i>Marikita</i> , ou <i>La perle de Séville</i> 》と も。
1861.02.23.	メテオラ <i>Météora, ou Les étoiles de Grandville / Метеора</i> 3幕4景のバレエ ＝ファンタスティ ック	輸 入	サン＝カルロス国立劇場 (1856) 振付：サン＝レオン 音楽：ピント	ボグダーノフ ボグダーノフ	
1861.05.29～08.16 プティパ夫妻のオペラ座客演 《正直者たちの市場》					
花形舞姫：ロザティ、ブリクローワ（妹）、リヤードワ（妹）、スロフシチコワ、コシェーワ					
1861.10.31.	ニンフとサテュー ル <i>Les nymphes et le satyre / Нимфы и Сатиръ</i> ディヴェルティス マン	新 作	振付：サン＝レオン	ブリクローワ妹 ケンメレル マダエワ	ユグのベネフィス 3人は舞踊学校在学中 でユグの門下
1860.11.15.	オイテルペとテレ プシコール <i>Terpsichore / Эвтерпа и Терпсихора</i> ディヴェルティス マン	新 作	台本：オルデンブルグス キー大公 音楽：プーニ 振付：プティパ	スロフシチコワ ミハイロフスカヤ (声楽)	ツァールスコエ・セ ローでのディヴェル ティスマン 声楽と共演 舞踊学校の学生も参 加
1862.01.18.	ファラオの娘 <i>La fille du pharaon / Дочь фараона</i> プロローグとエピ ローグ付き3幕9 景	新 作	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：プーニ 振付：プティパ	ロザティ プティパ	ロザティ帰国後の翌 シーズンからはスロ フシチコワ起用
1862.05.23～07.28. プティパ夫妻のオペラ座客演 《正直者たちの市場》、《大騒ぎ》					
花形舞姫：スロフシチコワ、ムラヴィヨーワ					

次頁に続く

前頁「図表 G サン＝レオン来露からアレクサンドル2世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ」の続き

帝室劇場 初演	タイトル	分 類	世界初演	ペテルブルク初演 時配役	備考
1862.09.16.	不運なドレスリハーサル <i>O ensaio geral ou As aflições de Zeffirini / Несчастия на генеральной репетиции</i> 1幕のバレエ＝コミック	輸 入	サン＝カルロス国立劇場 (1855) 台本：サンチェス 音楽：サン＝レオン 振付：サン＝レオン 主演：サン＝レオン フルーリ	ストックホルキン ケンメレル サン＝レオン	ストックホルキンの女装役 劇中劇で《悪魔ロベール》のバレエ場面が登場
1862.12.06.	テオリンダ <i>Theolinda / l'orpheline / Сирота Теолинда, или Дух долины</i> 3幕2景のバレエ＝ファンタスティック	輸 入	リリック座（パリ）(1853) 台本・振付：サン＝レオン 音楽：プーニ	ムラヴィヨーワ	サン＝レオンのパリのリリック劇場時代の作品《谷間の妖精 <i>Le Lutin de la vallée</i> 》の改訂
1863.02.23.頃～04.26.頃 プティパ夫妻、リガおよびベルリン公演 《正直者たちの市場》					
1863.04.26.? .ムラヴィヨーワ、オペラ座客演 《ジゼル》、《ディアヴォリーナ》					
1863.12.12.	レバノンの美女 <i>La Belle du Liban, ou L'esprit des montagnes / Ливанская красавица, или Горный дух</i> プロローグとアポテオーズ付き3幕7景のバレエ＝ファンタスティック	新 作	台本：ラバポルト 音楽：プーニ 振付：プティパ	スロフシチコワ プティパ ヨハンソン	
1864.02.13.	フィアメッタ <i>Fiammetta / Фиамметта, или Торжество любви</i> 4幕4景のバレエ＝ファンタスティック	新 作	モスクワ帝室劇場（1863） 台本：ニュイテル 音楽：ミンクス 振付：サン＝レオン 主演：ソベシチャンスカヤ ※モスクワ上演 (1863.11.24.) 時のタイトルは《愛の炎 <i>La Flamme d'amour / Пламень любви, или Саламандра</i> 》	ムラヴィヨーワ Л. イワノフ リヤードワ妹 ケンメレル ヨハンソン マリア・ソコロワ	オペラ座で《ネメア <i>Néméa ou L'Amour Vengé</i> 》のタイトルで、ムラヴィヨーワを主役に1864.07.11.に上演。この時2幕に短縮。
1864.04.10.～09.11.? ムラヴィヨーワ、オペラ座客演。《ジゼル》、《ディアヴォリーナ》、《ネメア》					
1864.夏 スロフシチコワの病氣治療のためプティパ夫妻、パリに滞在					

次頁へ続く

前頁「図表 G サン＝レオン来露からアレクサンドル2世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ」の続き

帝室劇場 初演	タイトル	分類	世界初演	ペテルブルク初演 時配役	備考
1864.12.03.	せむしの小馬 <i>Le petit cheval bossu / Конёк- горбунок</i> 4幕8景のグラン ド・バレエ	新 作	台本・振付：サン＝レオン 音楽：プーニ	ムラヴィヨーワ	
1865.02.10.ムラヴィヨーワ、急病で降板、今シーズン限りで引退へ					
花形舞姫：レベデワ、スロフシチコワ					
1865.11.12.	旅のバレリーナ <i>La prima ballerina, ou L'embuscade / Путешествующая танцовщица</i> 1幕のバレエ	全 面 改 訂	台本：P.タリオーニ 音楽：プーニ 振付：プティパ	スロフシチコワ ラディーナ ストウコルキン	P.タリオーニがハ ー・マジェスティ ーズ劇場で1849年 に初演したものを 下敷きしている。
1866.01.20.	フロリダ <i>Florida / Флорида</i> 3幕5景のバレエ	新 作	台本・振付：プティパ 音楽：プーニ	スロフシチコワ ヨハンソン Л.イワノフ	オペラ部門に予 算を取られたた め、当初予定の 作品を取りやめ 、低予算で制作 された
花形舞姫：レベデワ、グランツォーフ、ケンメレル、スロフシチコワ					
1866.11.11.	ヴァラキアの花嫁 <i>La fidanzata valacca / Валахская невъста, или золотая коса</i> 1幕のバレエ	輸 入	イタリア座(1866.03.19.) 台本：ニューッテル 音楽：グラツィアーニ マッティオッツィ 振付：サン＝レオン	スロフシチコワ ケンメレル ボグダーノフ ヨハンソン	モスクワ公演 1867.09.30.
1866.11.13.プティパによるスロフシチコワへの暴力事件発生					
1866.11.17.	仮面舞踏会 <i>Маскарад</i> ディヴェルティス マン	新 作	音楽： 振付：ボグダーノフ	ケンメレル マダエワ ボグダーノフ Л.イワノフ	
1866.11.18.	ティタニア <i>Titania / Титания</i> 振付による小品	新 作	音楽：メンデルスゾーン プーニ 振付：プティパ	スロフシチコワ プティパ	皇太子の結婚式 の祝典作品。パ ヴロヴナ大公妃 の離宮で上演
1866.12.08.	金の魚 <i>Le poisson doré / Золотая рыбка</i> 第1幕のみ上演	○	台本・振付：サン＝レオン 音楽：ミンクス	レベデワ カンツィレーワ Л.イワノフ	エルミタージュ 劇場で部分上演。
1867.02.15.スロフシチコワの依願退職 1867.02.18.スロフシチコワから裁判所に離婚申し立て 1867.04. 当事者間協議での解決に双方合意 1867.05.19.プティパ、モスクワ移籍を劇場上層部に願い出る					
花形舞姫：グランツォーフ、サルヴィオーニ、ケンメレル、ヴァゼム、ヴェルギナ、レベデワ、ステファンスカ					

次頁に続く

前頁「図表 G サン＝レオン来露からアレクサンドル2世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ」の続き

帝室劇場 初演	タイトル	分類	世界初演	ペテルブルク初演 時配役	備考
1867.09.26.	金の魚 <i>Le poisson doré / Золотая рыбка</i> 3幕6景のバレエ	新 作	オペラ座 (1866.11.12.) 台本・振付：サン＝レオン 音楽：ミンクス	サルヴィオーニ ストゥコルキン Л. イワノフ トロイツキー ゲルト	
1868.01.19.裁判所がプティパとスロフシチコワの別居許可					
1868.03.06.	キュービッドの 施し <i>L'Amour bienfaiteur /Амур- благодетель</i> 1幕のバレエ	新 作	台本・振付：プティパ 音楽：プーニ	ソコロフ	舞踊学校の学生のため の公演 舞踊学校の舞台上で 上演
1868.04.27.	奴隷娘 <i>L'esclave / Рабыня</i> 1幕のディヴェ ルティスマン	新 作	台本：？ 音楽：プーニ 振付：プティパ	Л. イワノフ	ツアールスコエ・セ ローで上演
花形舞姫：ドール、ケンメル、ヴァゼム、ヴェルギナ、カンツィレーワ					
1868.10.17.	カンダウル王 <i>Le roi Sandaule / Царь Кандавл</i> 4幕6景のバレエ	新 作	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：プーニ 振付：プティパ	ドール クシェシンスキー Л. イワノフ	
1869.02.04.	羊飼いと蜜蜂 <i>Le berger Aristée et les abeilles / Пастухъ и Пчелы</i> ディヴェルティ スマン	輸 入	オペラ座 (1852) 台本：？ 音楽：アレヴィ 振付：サン＝レオン	カンツィレーワ プリクーノワ	オペラ座初演時のタ イトルは《 <i>Le berger aristée et les abeilles</i> 》。 オペラ《ユダヤの 女》第3幕第2場に 挿入。パリ、モスク ワでも公演
	バジリスク <i>La basilique / Василиск</i> 1幕のバレエ＝ キャラクター	輸 入	パリ・劇場不明 (1865) 台本：？ 音楽：グラツィアーニ 振付：サン＝レオン	ヴェルギナ	モスクワでも公演
花形舞姫：ドール、グランツォーフ、ヴァゼム、ヴェルギナ、ソコロフ					
1869.10.21.	百合 <i>Le lys / Лилия</i> 4幕5景のバレエ ＝ファンタステ イック	新 作	台本・振付：サン＝レオン 音楽：ミンクス	グランツォーフ カンツィレーワ	パリで上演された 《泉 <i>La Source.</i> 》 (1866) からの楽曲 転用が多い
花形舞姫：グランツォーフ、ヴァゼム、ヴェルギナ					
1870.08.21. (西暦 09.02.) サン＝レオン、パリで死去					

次頁に続く

前頁「図表 G サン＝レオン来露からアレクサンドル2世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ」の続き

帝室劇場 初演	タイトル	分類	世界初演	ペテルブルク初演 時配役	備考
1871.01.17.	トリルビィ <i>Trilby, ou Le lutin d'Argail / Трильби</i> 2幕3景のバレエ ＝ファンタスティック	新作	モスクワ帝室劇場 (1870) 台本・振付：プティパ 音楽：ゲルベル 主演：カルパコワ	グランツォーワ Л. イワノフ	モスクワ初演 1870.02.06.
1871.01.31.	二つの星 <i>Les deux étoiles / Две звезды</i> 1幕のアナクレオン 風スタイルによる タブロー	?	台本・振付：プティパ 音楽：プーニ	ヴァゼム ヴェルギナ	1869.02.11. 《小さな 星 <i>Две маленькие звезды</i> 》のタイトル でベネフィスの演目 として初演された可 能性あり。上演場所 はモスクワかペテル ブルクか不明。
1871.02.28.プティパ、首席メートル・ド・バレエ就任					
1871.11.09.	ドン・キホーテ <i>Don Quixote / Дон Кихот</i> 5幕11景のバレエ	新作	モスクワ帝室劇場 (1869) 台本・振付：プティパ 音楽：ミンクス 主演：ソベシチャンスカヤ	ヴェルギナ Л. イワノフ ストウコルキン	モスクワ初演 1869.12.14. モスクワ版は3幕
1872.12.17.	カマルゴ <i>La Camargo / Камарго</i> 3幕9景のバレエ	新作	台本：サン＝ジョルジュ 音楽：ミンクス 振付：プティパ	グランツォーワ イワノフ	
花形舞姫：ヴァゼム、ヴェルギナ					
1874.01.06.	蝶々 <i>Le papillon / Бабочка</i> 4幕のバレエ＝フ ァンタスティック	全 面 改 訂	オペラ座 (1861) 台本：サン＝ジョルジュ 音楽：オッフエンバック 振付：M. タリオーニ 主演：リヴリー	ヴァゼム ゲルト Л. イワノフ ラディーナ マダエワ	ペテルブルク版 音楽：ミンクス 振付：プティパ
1875.01.26.	盗賊 <i>Les brigands / Бандиты</i> 2幕5景のバレエ	新作	台本：グリネフ 音楽：ミンクス 振付：プティパ	ヴァゼム	
花形舞姫：ヴァゼム、ソコロワ					
1876.01.18.	ペレウスの冒険 <i>Les aventures de Pélée / Приключения Пелея</i> 3幕5景のバレエ	新作	台本・振付：プティパ 音楽：ミンクス	ソコロワ	一部ドリーブの楽曲 を転用した可能性
1876.09.25.	真夏の夜の夢 <i>Le songe d'une nuit d'été / Сон в летнюю ночь</i> 1幕のバレエ＝フ ァンタスティック	新作	台本・振付：プティパ 音楽：メンデルスゾーン	ソコロワ ゲルト	ミンクスが楽曲付 加。 帝室劇場上演に先ん じて1876.07.14.に宮 廷劇場で上演

次頁に続く

前頁「図表 G サン＝レオン来露からアレクサンドル 2 世崩御までのペテルブルク帝室劇場の新作バレエ」の続き

帝室劇場 初演	タイトル	分類	世界初演	ペテルブルク初 演時配役	備考
1877.01.23.	ラ・バヤデーレ <i>La bayadère / Баядерка</i> 4 幕 7 景とアポテ オーズからなるグ ラン・バレエ	新 作	台本：フデコフ 音楽：ミンクス 振付：ミンクス	ヴァゼム Л. イワノフ ゴルシェンコワ ヨハンソン ゴルツ	
1878.01.29.	ロクサーナ <i>Roxana, la beauté du Monténégro / Роксана, краса Черногории</i> 4 幕のバレエ＝フ ァンタスティック	新 作	台本：フデコフ 音楽：ミンクス 振付：プティバ	ソコロワ マリア・プティ バ ゴルツ ゲルト Л. イワノフ ヨハンソン	
1879.01.19.	雪娘 <i>La fille des Neiges / Дочь снегов</i> 3 幕 5 景のバレエ ＝ファンタスティ ック	新 作	台本・振付：プティバ 音楽：ミンクス	ヴァゼム ゴルツ ゴルシェンコワ ゲルト サヴィツカヤ ストウコルキン	
1879.03.23.	フリサク <i>Frisac, ou La double pose /Фризак цирюльник, или Двойная свадьба</i> 1 幕の喜劇	全 面 改 訂	モネ劇場 (1822) 台本・振付：ジャン＝アント ワヌ・プティバ 音楽：スネル ※初演時は 2 幕構成	シャンブルスカ ヤ ピショー ニキティナ トロイツキー カルサーヴィン	モネ劇場初演 1822.02.10. ペテルブルク初演時 振付：プティバ 音楽：ミンクスによ るオーケストレーシ ョン
1879.12.14.	ムラーダ <i>Mlada / Млада</i> 4 幕 9 景のバレエ＝ ファンタスティッ ク	新 作	振付：プティバ 台本：フデコフ 音楽：ミンクス	ソコロワ クシェシンスキ ー ゴルシェンコワ ゲルト サヴィツカヤ カルサーヴィン	
1881.02.13.	ゾライヤ <i>Zoraïa, ou La Maure en Espagne / Зорайя, мавританка в Испании</i> 4 幕 7 景のグラ ン・バレエ	新 作	振付：プティバ 台本：フデコフ 音楽：ミンクス	ヴァゼム クシェシンスキ ー サヴィツカヤ Л. イワノフ ゲルト	

図表H グリジ退団後からロザティ退団までのロシア人ダンサーの主役起用

Боглачева, et al. (ed.) (2015) に基づき高島登美枝が作成

※日付は露暦

※「新作」は帝室劇場の新作を意味している（他劇場で世界初演の作品の輸入上演の場合も新作とする）

公演日	演目	主役ダンサー	新作／再演	招聘花形舞姫
1853.12.22. 1854.01.10.	サタネラ	リシャール	再演	ギロー フルーリ
1854.03.08.	パキータ	スロフシチコワ	再演	イエツラ
1854.03.22.	大騒ぎ	スロフシチコワ	再演	
1854.03.29.	ラ・フィユ・マル・ガルデ	ムラヴィヨーワ	再演	
1854.04.25.	ラ・シルフィード	リシャール	再演	
	ラ・フィユ・マル・ガルデ	ムラヴィヨーワ	再演	
1854.10.28.	ラ・シルフィード	リシャール	再演	
	ラ・フィユ・マル・ガルデ	ブリクーノワ（姉）	再演	
1854.11.11.	大騒ぎ	アナスタシア・アモソワ	再演	
1855.11.20.	アルミード	ラディーナ （チェリート降板後）	新作	チェリート イエツラ
1855.11.22.	オンディーヌ	リシャール	再演	
1855.12.01.	ラ・フィユ・マル・ガルデ	ブリクーノワ（姉）	再演	
1855.12.13.	ラ・ペリ	ムラヴィヨーワ	再演	
	ラ・ヴィヴァンディエール	スロフシチコワ	新作	
1856.01.10.	ラ・ペリ	ムラヴィヨーワ	再演	
	パキータ	ブリクーノワ（姉）	再演	
1856.02.02.	ジゼル	ボグダーノワ	再演	
1856.04.24.	ラ・ヴィヴァンディエール	ブリクーノワ（姉）	再演	
1856.07.22.	デビュータント	ムラヴィヨーワ	新作	
1856.10.16.	エスメラルダ	ボグダーノワ	再演	チェリート
1856.11.13.	大騒ぎ	ブリクーノワ（姉）	再演	
1856.11.29.	ファウスト	ボグダーノワ	再演	
1857.01.08.	カタリナ	ボグダーノワ	再演	
	ラ・フィユ・マル・ガルデ	ブリクーノワ（姉）	再演	
1857.01.17.	パキータ	ブリクーノワ（姉）	再演	
	ジゼル	ボグダーノワ	再演	
1857.01.31.	ファウスト	ボグダーノワ	再演	
	小さな花売り娘	ムラヴィヨーワ	再演	
1857.02.07.	大騒ぎ	ブリクーノワ（姉）	新作	
1857.04.22.	ラ・ヴィヴァンディエール	スロフシチコワ	再演	
	オンディーヌ	スロフシチコワ	再演	
1857.04.19.	大理石の娘	ムラヴィヨーワ	再演	

次頁に続く

前頁「図表H グリジ退団後からロザティ退団までのロシア人ダンサーの主演起用」の続き

公演日	演目	主役ダンサー	新作／再演	招聘花形舞姫	
1857.10.08.	ラ・ヴィヴァンディエール	ブリクーノフ (姉)	再演	フリードベルク	
	ファウスト	ボグダーノフ	再演		
	薔薇、すみれと蝶	ラディーナ ナデージダ・アモソフ ムラヴィヨーワ	初演		
1857.10.29.	ラ・シルフィード	ボグダーノフ	再演		
1857.12.03.	ラ・フィユ・マル・ガルデ	ブリクーノフ (姉)	再演		
1857.12.10.	ラ・ヴィヴァンディエール	ブリクーノフ (姉)	再演		
1858.01.26.	ジゼル	ボグダーノフ	再演		
	大理石の娘	ムラヴィヨーワ	再演		
1858.04.11.	ガゼルダ	ブリクーノフ (姉)	再演		フリードベルク
	ラ・ジターナ	レベデワ	再演		
1858.04.29.	パキータ	ブリクーノフ (姉)	再演		
1858.05.04.	ファウスト	スロフシチコフ	再演		
1858.10.14.	ラ・フィユ・マル・ガルデ	ブリクーノフ (姉)	再演	フェラリス フリードベルク	
1858.12.18.	摂政時代の結婚	スロフシチコフ	新作		
1859.04.23.	海賊	レベデワ	再演		
	パリの市場	スロフシチコフ	新作		
1859.08.30.	カタリナ	スロフシチコフ	再演	ロザティ	
1859.10.04.	ラ・ベリ	ムラヴィヨーワ	再演		
1859.10.08.	サルタレッコ	ムラヴィヨーワ	新作		
1859.11.29.	オンディーヌ	ナデージダ・アモソフ	再演		
1859.12.20.	エオリーヌ	ブリクーノフ (姉)	再演		
1860.04.12.	青いダリヤ	スロフシチコフ	新作		
1860.10.06.	ラ・フィユ・マル・ガルデ	リヤードワ (妹)	再演		
1860.10.18.	エスメラルダ	ボグダーノフ	再演		
1860.12.11.	ラ・ヴィヴァンディエール	ブリクーノフ (姉)	再演		
1860.12.13.	画家の妄想	ボグダーノフ	再演		
1861.01.15.	青いダリヤ	スロフシチコフ	再演		
1861.02.02.	エオリーヌ	ブリクーノフ (姉)	再演		
	オンディーヌ	ボグダーノフ	再演		
1861.02.19.	オンディーヌ	ブリクーノフ (姉)	再演		
1861.02.23.	メテオラ	ボグダーノフ	初演		
1861.09.10.	ラ・フィユ・マル・ガルデ	スロフシチコフ	再演		
1861.10.12.	エオリーヌ	スロフシチコフ	再演		
1861.10.26.	ニンフとサテュロス	ケンメレル マダエワ	初演		
1861.11.26.	ファウスト	スロフシチコフ	再演		

次頁に続く

前頁「図表 H グリジ退団後からロザティ退団までのロシア人ダンサーの主演起用」の続き

公演日	演目	主役ダンサー	新作／再演	招聘花形舞姫
1862.02.01.	メテオラ	ボグダーノワ	再演	ロザティ
1862.02.08.	セヴィリアの真珠	ボグダーノワ	再演	
1862.04.20.	カタリナ	スロフシチコワ	再演	
1862.04.25.	ファウスト	スロフシチコワ	再演	

図表1 プティパ、ペロー、サン＝レオンと台本作家の協働

Guest (1984)、Meisner (2018)、Pappacena (2006) を基に高島登美枝が作成

※オペラへの振付は除外している。

※同一作品であっても改訂により規模（幕の数）が変わったものは、その旨記載の上、両方を記入

※「規模」欄の「Div.」はディヴェルティスマンの意

※年号は全幕の世界初演年。

※★は原作やインスピレーション源があるもの。

振付家	台本作家	規模	作品名	
プティパ	ロルドロー	2幕	正直者たちの市場（パリの市場）（1859）★	
	サン＝ジョルジュ	3幕	ファラオの娘★（1862）、カマルゴ（1872）	
		4幕	カンダウル王★（1868）、蝶々（1874）	
	ラバポルト	3幕	レバノンの美女（1863）	
	グリネフ	2幕	山賊★（1875）	
	フデコフ	3幕	ロクサーナ（1878）、巫女（1888）	
		4幕	ラ・バヤデー（1877）、ゾライヤ（1881）	
	クイロフ	4幕	ムラーダ（1879）★	
	トルベツコイ大公	4幕	キプロスの彫像★（1883）	
	M. イワノフ	3幕	ハールレムのチューリップ（1887）	
	タルノフスキー大公	4幕	タリスマン（1889）	
		フセヴォロジスキー	2幕	くるみ割り人形（1892）★
			3幕	眠れる森の美女★（1890）
	4幕	魔法の鏡★（1903）		
	M. チャイコフスキー	3幕	カルカブリーノ（1891）	
		4幕	白鳥の湖（1895）※1	
	パシュコワ	3幕	シンデレラ★（1893）、青髭★（1896）、ライモンダ（1898）	
	台本作家関与なし 33作	Div.		グラナダの星（1855）、奴隷娘（1868）
		1幕	19作	薔薇と蝶とスマイレ（1857）、オイテルペとテレプシコール★（1861）、旅のパレリーナ★（1865）、ティタニア★（1866）、キューピッドの施し★（1868）、二つの星★（1869又は71）、真夏の夜の夢★（1876）、フリサク★（1879）、夜と昼（1883）、キューピッドへの捧げもの★（1886）、蝶々の気まぐれ★（1889）、睡蓮（1890）、妖精物語（1891）、フローラの目覚め★（1894）、騎兵隊の休息（1896）、真珠（1896）★、キューピッドの戯れ★（1898）、四季（1900）、侯爵夫人の心（1902）
		2幕		摂政時代の結婚（1858）★、青いダリヤ（1860）、トリルビィ★（モスクワ版・1870）、アルレッキナーダ★（1900）、国王の命令（漁師と真珠／デュブレの弟子たち）（1886）
3幕		フロリダ（1866）、トリルビィ★（ペテルブルク版・1871）、ペレウスの冒険★（1876）、		
4作		魔法の丸薬★（1886）※2		
4幕		ドン・キホーテ★（モスクワ版・1869）、雪娘★（1879）、		
5幕	ドン・キホーテ★（ペテルブルク版・1872）			

次頁に続く

前頁「図表I プティパ、ペロー、サン＝レオンと台本作家の協働」の続き

振付家	台本作家	規模	作品名	
ペロー	デーエ	4景	アルマ (1842)	
	サン＝ジョルジュ	2幕	ジゼル★ (1841)	
		3幕	妖精の名付け子	
	台本作家関与なし	Div.		ナボリの漁師 (1837)、カーニヴァルの夜会 (1842)、曙 (1843)、ルイ XIV 世時代の舞踏会 (1843)、画家の錯乱 (1843)、農民貴婦人 (1844)、バツカンテ (1845)、パ・ド・カトル (1845)、ダイアナ★ (1845)、パリスの審判★ (1846)、四大元素 (1847)、四季 (1848)、あるメートル・ド・バレエの艱難 (1851)、デビュータント (1856)、小さな花売り娘 (1857)、
		1景		カイヤ (1845)、薔薇と蝶とスマレ (1857)
		2景		ニンフと蝶★ (1836)、逢引 (1836)、
		4景		ゼリア★ (1844)
		6部分		オデット★ (1847)
		10景		ララ・ルーク★ (1846)
		2幕		コボルト★ (1838)、カタリナ★ (1846)、ガゼルダ (1853)
		3幕		オンディーヌ★ (1843)、ファウスト★ (1848)
		4幕		エスメラルダ★ (1844)、女の闘い (1852)、アルミード★ (1855)、エオリーヌ (1858)
		※ハー・マジスティーズ時代の作品の構成には「幕」ではなく「景」が使われているが、おおむね4景以上は中～大規模作品にあたりと見られる。		
	サン＝レオン	ゴージェ	3幕	バクレット (1851)
ニュイテル		1幕	ヴァラキアの花嫁 (1866)	
		3幕	泉 (1866)、コッペリア★ (1870)	
(共作) メイヤック※3 L.アレヴィ※4		4幕	フィアメッタ (サラマンダー／ネメア) (1864) ※ニュイテル説あり	
トレフェュー※5		1幕	バジリスク (1865)	
台本作家関与なし		Div.		放蕩息子 (1850)、羊飼いと蜜蜂★ (1852)、ニンフとサテュール★ (1861)
		5景		ロシーダ (1845)
		1幕		ラ・ヴィヴァンディエール (1843)、不運なドレスリハーサル (1862)、
		2幕		大理石の娘★ (1847)、悪魔のヴァイオリン (1848)、ステラ (1850)、谷間の妖精 (テオリンダ) (1853)、王様のダンサー (1853)、グラツイエツラ (ディアヴォリーナ) (1860)
		3幕		セヴィリアの真珠 (マリキータ／サルティンバンコ) (1856)、百合★ (1869)
	4幕		メテオラ (1856)、せむしの小馬★ (1864)、金の魚★ (1867)	
規模不明			仮面舞踏会 (1844)、アルザスの花娘 (1847)、ボルカ嫌いとボルカマニア (1848)、メヌエット、ガボットとボルカ (1850)、国々 (1851)、ラ・ロシエール (1854)、サルタレッコ (1854)、インドの舞姫リア (1854)、陽気なバレエ (1855)、ストラデッラ (1858)、	

※1 《白鳥の湖》の初演台本は、モスクワ帝室劇場のマネージメントを担当していたベギチエフ Владимир Петрович Бегичев (1828～91) とバレエ団のソリストのゲルツェル Василий Фёдорович Гельцер (1840～1908) の合作である。

プティパと J. イワノフによる再演時に、チャイコフスキーの弟モデスト・チャイコフスキー Модест Ильич Чайковский (1850～1916) による改訂が加わっている。

※2 《魔法の丸薬 *Les pilules magiques / Волиебные тилоли*》(1886) は、1839年にパリの大衆劇場オリンピック座 Cirque Olympique で上演され、その後フェリの代表作となって頻繁に上演されてきた作品《悪魔の丸薬 *Les pilules du diable*》が元になっている。メイスナー (2018) やプティパ自伝の付録に、プティパの《魔法の丸薬》の台本作者として記載されているラルーエ Ferdinand Laloue (1794～1850)、ブルジョワ Auguste Anicet-Bourgeois (1806～71)、ローラン Clement-Philippe Laurent (生没年不詳) は《悪魔の丸薬》の台本作者である。《悪魔の丸薬》には筋が存在するが、《魔法の丸薬》は〈おもちゃ〉〈ゲーム〉〈レースの王国〉から成るレビューであり、筋らしい筋を持たない作品である。したがってプティパはフェリ《悪魔の丸薬》からインスピレーションを得てはいるものの、振付のためにこの作品の台本を使用したとまでは言えないため、上記3人をこのバレエの台本作者として扱うことは適切ではないと考える※3 メイヤック Henri Meilhac (1830～97) L.アレヴィと協働で《カルメン》を執筆した他、マスネの《マノン》やオッフエンバック作品を数多く手掛けている。

※4 L. アレヴィ Ludovic Halévy (1834～1908) メイヤックと協働で《カルメン》を執筆した他、オッフエンバック作品を多く手掛けている。

※5 トレフェュー Étienne Tréfeu (1821～1903) フランスの台本作家。オッフエンバック作品の台本などを執筆している。

図表 J 1860～70 年代の主要な花形舞姫

Скальковский (1882)、Плещеев (1899)、Худсков (1918)、Vazem(1937)を基に孝案登美枝が作成

※ダンサー名の下に西暦は主役起用期間を表す

※作品名の横の★はペテルブルク帝室劇場初演時での起用

※太線で挟まれた区分内のダンサーは、活躍時期が重なっていることを示す

ダンサー	主な主演作品	舞踊・テクニック	演技力	その他
スロフシチコワ 1857～1867 師：ロプヒナ ペロー プティパ	パリの市場★ 摂政時代の結婚★ 青いダリヤ★ レバノンの美女★ フロリダ★ ファラオの娘 ファウスト エスメラルダ 大騒ぎ オンディーヌ エオリーヌ フィアメッタ テオリンダ 海賊	・足が弱い ・ポアントに細工 ・ヴィルトゥオーゾな技巧はできない ・エレベーションがない ・テール・ア・テール ・舞踊能力に限界がある ・民族舞踊が得意	・表現力に富む ・演技力は最高レベル ・人物造形に優れる ・《ファウスト》のマルガレーテ役は詩情豊か ・顔の表情豊か	・痩せている ・妖精のような ・愛らしい容姿 ・可憐でエレガントな足 ・美しいポージング ・観客への愛嬌 ・趣がある ・生き生きしている ・チャーミング
ムラヴィヨワ 1857～1865 師：ロプヒナ ユグ フレデリック プティパ	ジゼル テオリンダ★ せむしの小馬★ メテオラ フィアメッタ	・スピードと正確さ ・高度に美的な細かなステップ ・安定的で堅固なテクニック ・民族舞踊も魅力的 ・テール・ア・テール ・線の完璧さ ・ダンス・アカデミックとして完璧	・演技力欠如 ・顔立ちが平凡で表情に乏しい ・生き生きした役は不向き ・起伏に欠ける	
ドール 1868～70 師：？	カンダウル王★ 海賊	・ヴィルトゥオーゾな踊りのエキスパート ・優れたテール・ア・テールのダンサー ・ブラザー（華麗）なテクニック ・ドールが編み出した超絶技巧の「パ・ドール」（ポアントでの5連続グラン・フェット・アン・トールナンだと言われる） ・美的ではない ・正確で力強い ・自信に満ちた踊り ・弾丸のようなサン＝レオンの弁	・演技力に富む ・表現力豊か ・エネルギー ・情感に乏しいので感動を生まない ・顔の表情は乏しい ・顔の表情が硬い ・テンペラメントのある表現	・女性らしさを欠く ・冷たい ・存在感がある

次頁に続く

前頁「図表J 1860～70年代の主要な花形舞姫」の続き

ダンサー	主な主演作品	舞踊・テクニック	演技力	その他
グランツォーフ 1866～73 師：ドミニク夫人	百合★ トリルビィ★ カマルゴ★ ジゼル メテオラ せむしの小馬 海賊 カタリナ ファウスト オンディーヌ エスメラルダ	<ul style="list-style-type: none"> ・理想的で完璧 ・傑出している ・空気のように軽やか ・体重を感じさせない ・優美で柔らかない踊り ・軽やかさと明晰さ ・タリオーニとエルスラーの長所を併せ持つ ・純粋なダンス・クラシック ・技術的困難を感じさせない ・抽象的題材が得意 (《ジゼル》2幕や《海賊》の〈生ける花園〉) ・民族舞踊は苦手 ・男性のサポートなしでアントルッシャ・シスに成功 ・白鳥の羽のよう(サン＝レオンの弁) 	<ul style="list-style-type: none"> ・必ずしも表現力に富んでいたわけではない ・演技力には恵まれていない ・1870年以降は演技力の必要な役にも挑戦し一定の評価は獲得 	<ul style="list-style-type: none"> ・1866年ペテルブルクでのデビュー公演《ジゼル》では彼女のために2幕のヴァリエーションが付加された
ヴェルギナ 1867～79 師：ユグ ヨハンソン	二つの星★ ドン・キホーテ★ サタネラ ファウスト ファラオの娘 カンダウル王	<ul style="list-style-type: none"> ・技術面には傷がある ・ヴァゼムに劣る ・デビュー後ヨハンソンに師事してテクニック向上 ・テール・ア・テール ・踊りは美しい 	<ul style="list-style-type: none"> ・称賛すべき演技力 ・優雅でやさしい ・生命力あふれる ・マイムに優れる ・器用、適応力あり ・スロフシチコワの模倣 	<ul style="list-style-type: none"> ・灰色味を帯びた金髪 ・優美な容姿 ・足の外旋が不足
ヴァゼム 1867～1884 師：イワノフ ユグ	二つの星★ ラ・バヤデール★ ゴラーヤ★ ムラーダ★ 盗賊★ 雪娘★ ジゼル せむしの小馬 海賊 カマルゴ オンディーヌ パキータ(プティバ改訂)	<ul style="list-style-type: none"> ・正統的で厳格なダンス・クラシック ・生き生きとした踊り ・疲れを知らない ・自信に満ちている ・ポアント技法の安定 ・ポアントでの2回転ピルエット ・ソ・ドゥ・バスク ・詩情豊か ・テール・ア・テールの踊りなのでジゼル2幕には向かなかった 	<ul style="list-style-type: none"> ・表情が冷たい ・顔の表情不足 ・最初は演技力不足 ・デビュー後に努力して演技力を伸ばし、1870年代中盤にはマイム場面でも称賛を浴びるようになった 	<ul style="list-style-type: none"> ・舞台で何が起っても動じない冷静さ

次頁に続く

前頁「図表J 1860～70年代の主要な花形舞姫」の続き

ダンサー	主な主演作品	舞踊・テクニック	演技力	その他
ソコロワ 1875～1886 師：プティパ イワノフ ヨハンソン	ロクサーナ★ ベレウスの冒険★ キプロスの彫像★ セヴィリアの真珠 真夏の夜の夢 キューピッドの施し 海賊 エスメラルダ ファラオの娘 カンダウル王 せむしの小馬 ドン・キホーテ バクレット（プティパ改訂） フィアメッタ トリルビィ 大騒ぎ	・テクニック面に弱さ ・テール・ア・テール ・エレヴァションには欠ける ・駆け落ち結婚による2年のブランクから復帰後もテクニックの衰えがなかった ・良いダンサー	・マイムに優れる ・役作りがうまい ・先達の模倣に優れるが常に自分の芸術的創造性で役作りをしていたわけではない ・表情の愛らしさと優美さ ・詩情あふれる演技 ・本物のマイム・アーティスト	・ソフトさ ・優美さ ・シャイ ・視線と動作で聴衆に愛嬌を振りまく ・先人の真似が上手なので古いバレエが得意 ・新作は苦手 ・女性らしさ ・好感度の高さ ・軍上層部にファンが多い ・容姿が優美
ゴルシェンコワ 1875～1893 師：レフ・イワノフ、ボグダーノフ、ヨハンソン	ジゼル ラ・バヤデール★ バキータ サタネラ 海賊 せむしの小馬 カンダウル王 ドン・キホーテ ファラオの娘 ムラーダ 巫女	・空気のような軽さ ・エレヴァションを持っている ・優れたパロン（滞空時間） ・エンマ・リヴリーを思わせる ・正確な動き ・ダンス・クラシック向きのダンサー ・民族舞踊もこなすが。もっと表現力が欲しい	・マイムが傑出しているとは言い難いが、印象は残した	・デビュー時から未来の利器と目されていた
ニキティナ 1877～1893 師：プティパ、レフ・イワノフ、ヨハンソン	ラ・フィユ・マル・ガルデ フリサク★ コッペリア★ 魅惑の森★ 睡蓮★ 蝶々の気まぐれ★ キューピッドの矢★ オンディーヌ ラ・シルフィード タリスマン 眠れる森の美女	・優美で軽やか、クラシックを得意とするダンサー ・気品あるスタイル ・若いダンサーとしては損かもしれない ・詩的		・デビュー後すぐに好意的な評を寄せられる、あるいは花や宝石を贈ってくれるファンを獲得した。ダンサーとしては名誉なことだが、彼女はそれに甘んじず、さらに熱心に精進した ・《眠れる森の美女》初演時にはフロリナ姫を踊っている

図表 K 1860～70 年代花形舞姫の主演作品と傾向

各種資料を基に高島登美枝が作成

※上演年には全幕ではないもの（ベネフィスなどで一部の幕の抜粋上演）も含まれている

☆はダンス・クラシックを端正に踊る能力が必要な作品

★は演技力や民族舞踊の能力が必要な作品

	サン＝レオン時代（1859～70）	プティパ時代（1870～1903）
ケンメレル 1861年デビュー 1862年入団 1879年退団	★摂政時代の結婚（プティパ）1861	
	☆ニンフとサテュロス（サン＝レオン）1861	
	★不運なドレスリハーサル（サン＝レオン）1862	
	★パリの市場（プティパ）1864	
	★フロリダ（プティパ）1866	
	☆ジゼル（コラーリ＝ペロー） 時期不明（1866年12月以前）	☆ジゼル（1875）
	★ファラオの娘（プティパ）1867	
	☆せむしの小馬（サン＝レオン）1867	
	☆フィアメッタ（サン＝レオン）1867	
	☆金の魚（サン＝レオン）1868	
☆ロベルトとベルトラン※1 1869		
グランツォーク 1866年ベテルブルク・デビュー 1873年まで在籍	☆ジゼル（コラーリ＝ペロー）1866,	☆ジゼル（コラーリ＝ペロー）1870, 1872
	☆メテオラ（サン＝レオン）1867, 1868	
	☆せむしの小馬（サン＝レオン）1867, 1868	
	☆フィアメッタ（サン＝レオン）1867,	
	☆海賊（マジリエ）1868	
	☆百合（サン＝レオン）1869	☆百合（サン＝レオン）1870, 1872
		☆トリルビィ（プティパ）1871
		★カタリナ（ペロー）
		★ファウスト（ペロー）1872
		☆オンディーヌ（ペロー）1872
	★エスメラルダ（ペロー）1872	
	☆★カマルゴ（プティパ）1872, 1873	
ヴァゼム 1867年入団およびデビュー 1884年退団	☆せむしの小馬（サン＝レオン）1867	☆せむしの小馬 1870, 1873, 1880
	☆オンディーヌ（ペロー）1867	
	☆テオリンダ（サン＝レオン）1867	
	☆ジョヴィータ（マジリエ）1868	
	☆ジゼル（コラーリ＝ペロー）1868	☆ジゼル（コラーリ＝ペロー）1878
	☆海賊（マジリエ）1869	☆海賊（マジリエ）1870, 1873, 1876
		☆二つの星（プティパ）1871, 1872
		☆トリルビィ（プティパ）1871, 1877
		★カタリナ（ペロー）1872
		☆★カマルゴ（プティパ）1873, 1879
	☆蝶々（プティパ）1874, 1875, 1876	
	☆★盗賊（プティパ）1875	

次頁へ続く

前頁「図表 K 1860～70年代花形舞姫の主演作品と傾向」の続き

	サン＝レオン時代 (1859～70)	プティバ時代 (1870～1903)
		☆★ラ・バヤデール (プティバ) 1877, 1878, 1881
		☆雪娘 (プティバ) 1879
ヴァゼム (続き)		☆ヴェニス of 謝肉祭 (プティバ) 1879
		☆ドナウの娘 (プティバ改訂) 1880
		★ゾライヤ (プティバ) 1881
		☆ヴィヴァンディエール (プティバ改訂) 1881
		★パキータ (プティバ改訂) 1882
	☆夜と昼 (プティバ) 1882	
ヴェルギナ 1867年デビュー 1868年入団	★サタネラ (マジリエ) 1867	
	★☆カンダウル王 (プティバ) 1869	★☆カンダウル王 (プティバ) 1871, 1873
	★ファウスト (ペロー) 1869	
	★バジリスク (サン＝レオン) 1869	
		★ファラオの娘 (プティバ) 1870, 1873
		☆二つの星 (プティバ) 1871, 1872
ソコロワ 1868年デビュー 1869年入団 1886年退団	? キューピッドの施し (プティバ) 1868	
	☆フィアメッタ (サン＝レオン) 1869	☆フィアメッタ (サン＝レオン) 1875, 1877
	★エスメラルダ (ペロー) 1870	★エスメラルダ (ペロー) 1874
		★ファウスト (ペロー) 1875, 1877
		★☆ドン・キホーテ (プティバ) 1875, 1879
		☆オンディーヌ (ペロー、プティバ改訂) 1874
		☆ペレウスの冒険 (プティバ) 1876
		☆真夏の夜の夢 (プティバ) 1876
		☆二つの星 1876
		☆ロクサーナ (プティバ) 1878, 1879
		☆せむしの小馬 (サン＝レオン) 1878, 1879, 1881
		☆ムラーダ (プティバ) 1879
		★ラ・フィユ・マル・ガルデ (オーメール) ※ I 1879
		★グラツイエッタ (マジリエ) 1880
		☆海賊 (マジリエ) 1880, 1881
		☆パクレット (プティバ改訂) 1882
	☆キプロスの彫像 (プティバ) 1883	
	☆夜と昼 (プティバ) 1883	
	☆大騒ぎ (プティバ改訂) 1885	
ゴルシェンコワ		☆★ラ・バヤデール 1877
		☆★ジゼル 1875
1875年デビュー		☆二つの星 1876
1876年入団		☆フィアメッタ 1881
ニキティナ		★ラ・フィユ・マル・ガルデ 1877
1877年入団		

※1 《ロベルトとベルトラン》は《悪魔ロベール》を下敷きにしたコメディであるが、スカルコフスキーは、プティパはケンメレルのためにこの作品をタリオーニのために作られたのと同じ形態で再振付したと述べている。したがって、この作品の分類は☆とした。

※2 この時代、帝室劇場では1848年にエルスラーが持ち込んだオーメール版が踊られていた。

図表L アレクサンドル3世～ニコライ2世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動

Плещеев (1899)、Guest (1984)、Боглачева, et al. (ed.) (2014, 2015)、Meisner (2019) 等をもとに高島登美枝が作成
 ・日付は露暦（西欧初演作品の日付は西欧暦）、太線はシーズン開幕、網掛けはプティパの関与のない作品を示す

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1881.03.01	アレクサンドル2世暗殺、アレクサンドル3世即位			
1881.08.17.	ヴォロンツォーフ＝ダーシュコフ伯爵、宮内大臣に就任			
1881.09.22.	フセヴォロジスキー公爵、帝室劇場総支配人に就任（宮内省令公布日）アレクサンドルII世の喪明け、《せむしの小馬》で新シーズン開幕			
花形舞姫：ヴァゼム、ソコロワ、ゴルシェンコワ				
再演演目：せむしの小馬、ラ・バヤデール、ゾライヤ、フィアメッタ、海賊、				
1881.10.08. 改訂. マリインスキー劇場	ラ・ヴィヴァンディエール <i>La vivandière / Маркизантка</i> 1幕のバレエ	世界初演 1843.月日不明 ローマ 振付：サン＝レオン 台本：サン＝レオン 作曲：Enrico Rolland 主演：チェリート 改訂版 1844.05.23. ハー・マジェスティーズ劇場 作曲：プーニ 主演：チェリート	ヴァゼム ゲルト J. イワノフ サヴィツカヤ Ф. クシェシンスキー	ロシア初演 1855.12.25. ボリショイ・カーメンヌイ劇場 ペロー改訂版 主演：スロフシチコワ ペロー
1881.12.27. 改訂 ボリショイ・カーメンヌイ劇場	パキータ <i>Raquita / Пахита</i> 2幕3景のバレエ ミンクスの楽曲による〈マズルカ〉〈パ・ド・トロワ〉と〈グラン・バ〉を付加	世界初演 1846.04.01. オペラ座 振付：マジリエ 台本：フーシェ マジリエ 作曲：デルデヴェス 主演：C.グリジ L. プティパ	ヴァゼム ゲルト Ф. クシェシンスキー ニキティナ ヨハンソン（娘） M. プティパ	ロシア初演 1847.10.08. ボリショイ・カーメンヌイ劇場 演出：フレデリック プティパ 主演：アンドレーヤ ノワ プティパ
1881.12.30. オペラ振付 ボリショイ・カーメンヌイ劇場	ラオールの王 <i>Le roi de Lahore / Король Лахорский</i> 第2幕〈エジプトの踊り〉 第3幕〈ディヴェルティスマン〉	世界初演 1877.04.27. オペラ座 台本：ガレ 作曲：マスネ	イタリア歌劇団公演	
1882.01.10. 改訂 ボリショイ・カーメンヌイ劇場	パクレット <i>Râquerette / Пакеретта</i> 3幕5景のバレエ＝パントマイム※1 ミンクスの楽曲付加	世界初演 1851.01.15. オペラ座 振付：サン＝レオン 台本：ゴーティエ 作曲：ブノワ 主演：チェリート	ソコロワ ゲルツァー ゲルト M. プティパ	ロシア初演 1860.01.26. ボリショイ・カーメンヌイ劇場 プーニの楽曲を付加 主演：ロザティ

※1 プティパ自伝の巻末資料、および Meisner (2019) は4幕7景としている。

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1882.03.04.	プティパの別居中の妻スロフシチコワがカフカスで病死			
1882.04.28.	プティパと内妻リュポフ・レオニードヴィッチ・サヴィツカヤが正式に結婚			
1882.夏	次シーズンからダンサーのギャランティが値上げになる			
花形舞姫：ヴァゼム、ソコロワ、ゴルシェンコワ、ニキティナ、ヨハンソン（娘）				
再演演目：ゾライヤ、ロクサーナ、パキータ、せむしの小馬、ラ・バヤデール、青いダリヤ、フリサック、ムラーダ、海賊				
1882.09.27. オペラ振付 ボリショイ・カーメンヌイ劇場	悪魔ロベール <i>Robert le diable / Роберт-Дьявол</i> 第 2 幕 〈パ・ド・サンク〉 第 3 幕 〈修道院の場〉	世界初演 1831.11.21. オペラ座 台本：スクリーブ 作曲：マイヤベーア 振付：F. タリオーニ 主演：M. タリオーニ	イタリア歌劇団公演	ロシア初演 1834.09.30. モスクワ帝室劇場 ペテルブルク初演 1834.12.26.アレクサンドリンスキー劇場
1882.10.29. オペラ振付 マリインスキー劇場	カルメン <i>Carmen / Кармен</i> 第 2 幕 〈モレーナ〉 第 4 幕 〈闘牛場の場面〉〈ファンダンゴ〉	世界初演 1875.03.03. オペラ＝コミック座 台本：メイヤック アレヴィ 作曲：ビゼー	イタリア歌劇団公演	ロシア初演 1878.02.28. イタリア歌劇団 ボリショイ・カーメンヌイ劇場
1882.11.19. オペラ振付 ボリショイ・カーメンヌイ劇場	ファウスト <i>Faust / Фауст</i> 第 2 幕 〈ワルツ〉 第 4 幕 〈ワルプルギスの夜〉	世界初演 1859.03.19. リリック座 台本：バルビエ カレ 作曲：グノー	イタリア歌劇団公演	ロシア初演 1864.01.12. イタリア歌劇団 ボリショイ・カーメンヌイ劇場 主演：E. タンベリック ロシア人歌手による初演 (ロシア語上演) 1869.09.27. ボリショイ・カーメンヌイ劇場
1882.12.27. オペラ振付 マリインスキー劇場	ユグノー教徒 <i>Les Huguenots / Гугеноты</i> 第 3 幕 〈ニンフの踊り〉〈ジプシーダンス〉	世界初演 1836.02.29. オペラ座 台本：スクリーブ デシャン 作曲：マイヤベーア	イタリア歌劇団公演	ロシア初演 1850.02.12. ボリショイ・カーメンヌイ劇場 イタリア語上演 主演：G. グリジ マリオ

次頁に続く

前頁「図表L アレクサンドル3世～ニコライ2世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1883.01.18 オペラ振付 ロシア初演 マリインスキー劇場	ジョコンダ <i>La Gioconda / Джоконда</i> 第1幕〈フルラーナ〉 第3幕〈時の踊り〉	世界初演 1876.04.08 .スカラ座 台本：ボーイト 作曲：ボンキエッリ	イタリア歌劇団公演	
1883.02.04. オペラ振付 世界初演 マリインスキー劇場	カフカスの虜囚 <i>Кавказский пленник</i> 第3幕〈オリエンタル・ダンス〉〈レズギンカ〉	台本：クルイロフ 音楽：キューイ		
1883.02.17. オペラ振付 マリインスキー劇場	北極星 <i>L'étoile du nord / Северная звезда</i>	世界初演 1854.02.16. オペラ＝コミック座 台本：スクリーブ 作曲：マイヤベーア	イタリア歌劇団公演	
1883.02.18. 自作改訂	トリルビイ <i>Trilby / Трильби</i> 3幕	世界初演 1870.02.06.モスクワ帝室劇場 台本：プティパ 振付：プティパ 作曲：ゲルパー 主演：カルパコワ	ヴァゼム ニキティナ	ペテルブルク初演 1871.01.29. 主演：グランツォーワ シムスカヤ J. イワノフ 初演版2幕を3幕に改訂
1883.05.18. 世界初演 モスクワ帝室劇場	夜と昼 <i>Nuit et jour / Ночь и день</i> 1幕3景のパレエ・ファンタスティック	台本：プティパ 作曲：ミンクス 振付：プティパ	ソコロフ ヴァゼム ゴルシェンコワ ヨハンソン（娘） ニキティナ ゲルト	アレクサンドルⅢ世 戴冠式祝典公演
花形舞姫：ヴァゼム、ソコロフ、ゴルシェンコワ、ニキティナ				
再演演目：パキータ、ロクサーヌ、ラ・ヴィヴァンディエール、ラ・ベリ、ファラオの娘、ヴェネツィアの謝肉祭、カマルゴ				

次頁に続く

前頁「図表L アレクサンドル3世～ニコライ2世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1883.10.21. 自作改訂 ボリショイ・カーメンヌイ劇場	真夏の夜の夢 <i>Le songe d'une nuit d'été / Сон в летнюю ночь</i> 1幕 《夜と昼》の楽曲の一を部挿入	世界初演 1876.07.14. ベテルゴフ離宮 台本：プティパ 作曲：メンデルスゾーン ブーニ ミンクス 振付：プティパ 主演：ソコロワ ゲルト	ヴァゼム	ボリショイ・カーメンヌイ劇場 100周年記念公演
1883.12.09. オペラ振付 世界初演 マリインスキー劇場	リチャード3世 <i>Richard III / Ричард III</i>	台本：ブラヴェ 作曲：サルヴェール	イタリア歌劇団公演	
1883.12.11. ロシア初演 改訂 ボリショイ・カーメンヌイ劇場	キプロスの彫像 <i>Pygmalion, ou La statue de Chypre / Кипрская статуя</i> アポテオーズ付き 4幕 6景のバレエ	世界初演 1881.11.21. ウィーン国立歌劇場 台本：トルベツコイ大公 作曲：トルベツコイ大公 振付：テッレ	ソコロワ Ф.クシェシンスキー ゲルト ラディーナ	
1883.12.19. オペラ振付 ロシア初演 マリインスキー劇場	フィレモンとバウキス <i>Philemon et Baucis / Филемон и Бавкида</i> 第2幕〈バッカスの巫女の踊り〉	世界初演 1860.02.18. リリック座 台本：バルビエ カレ 作曲：グノー	イタリア歌劇団公演	
1884.01.06.	プティパとサヴィツカヤの間に息子マリイ誕生			
1884.01.24. オペラ振付 ロシア初演 ボリショイ・カーメンヌイ劇場	ララ・ルーク <i>Lalla-Roukh / Лалла-Рук</i> 第1幕〈カシミールの踊り〉	世界初演 1862.05.12. オペラ＝コミック座 台本：カレ リュカス 作曲：ダヴィッド		

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1884.01.29. オペラ振付 ロシア初演 マリインスキー劇場	ネロ <i>Néron / Герон</i>	世界初演 1879.11.01. ハンブルク州立歌劇場 台本：バルビエ 作曲：A. ルビンシテイン	イタリア歌劇団公演	
1884.02.05. 改訂 マリインスキー劇場	ジゼル <i>Giselle / Жизель</i> 2 幕のバレエ・ファンタスティック ミンクスの楽曲を付加（第 1 幕ゴルシェンコワ・パ・ド・ドウ）	世界初演 1841.06.28. オペラ座 台本：ゴージェ サン＝ジョルジュ 作曲：アダマン ブルグミュラー 振付：コラーリ ペロー 主演：C. グリジ L. プティパ	ゴルシェンコワ ゲルト ペトロワ	ロシア初演 1842.12.18. 振付：ティテュス 主演：アンドレヤール ノワ パリ版初演 1850.10.20. 振付：ペロー プティパ 主演：C. グリジ
1884.02.17.	ヴァゼム引退公演			
花形舞姫：ソコロワ、ゴルシェンコワ、ニキティナ				
再演演目：ラ・バヤデー、パキータ、海賊、せむしの小馬、キプロスの彫像				
1884.09.06. オペラ振付 振付改訂 ボリショイ・カーメンヌイ劇場	ログネーダ <i>Rogneda</i> 第 2 幕 〈輪踊り〉〈道化たちの踊り〉	世界初演 1865.10.27. マリインスキー劇場 台本：アヴェルキエフ 作曲：セローフ		
1884.11.08. ロシア初演 マリインスキー劇場	アルドナ <i>Aldona / Альдона</i> 第 1 幕〈民族舞踊〉 第 2 幕〈アンダルシアの踊り〉〈ギリシヤの奴隷の踊り〉〈兵士の踊り〉	世界初演 1874.03.07. スカラ座 タイトルは <i>Lituani</i> 台本：ギスランツォーニ 作曲：ボンキエツリ	イタリア歌劇団公演	ロシア初演時にタイトル変更
1884.11.25. 輸入上演 改訂 マリインスキー劇場	コッペリア <i>Coppélia / Копелля</i> 3 幕のバレエ	世界初演 1870.05.25. オペラ座 台本：ニユイテル 作曲：ドリーブ 振付：サン＝レオン 主演：ボザッキ フィオクル	ニキティナ ゲルト ストウコルキン	ロシア初演 1882.01.24. モスクワ帝室劇場 振付：ハンセン

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1884.12.06. オペラ振付 ロシア初演 ボリショ イ・カーメ ンヌイ劇場	ラクメ <i>Lakmé / Лакме</i> 第 2 幕〈バヤデールの踊り〉〈ティラナ地方の踊り〉〈蛇の踊り〉	世界初演 1883.04.04. オペラ＝コミック座 台本：ゴンディネ ジル 作曲：ドリーブ		
1885.01. ?	プティパ、《大騒ぎ》の最終リハーサルで足を負傷して一時歩行不能に			
1885.01.23. 改訂 ボリショ イ・カーメ ンヌイ劇場	大騒ぎ <i>Le diable à quatre</i> <i>Своенравная жена</i> 4 幕のグラン・バレエ エ ミンクスの楽曲を付加 衣装：フセヴォロジスキー	世界初演 1845.08.11. オペラ座 台本：ルーヴェン マジリエ 作曲：アダン 振付：マジリエ 主演：グリジ L.プティパ	ソコロフ ゴルシェンコフ ゲルト	ロシア初演 1846.12.03. モスクワ帝室劇場 《わがままな妻 <i>Своенравная жена</i> 》 と改題上演 1850.11.14. 振付：ペロー プーニの楽曲を付加 ボリショイ・カーメ ンヌイ劇場 1851.10.18. 振付：マジリエ
1885.09.14.	プティパとサヴィツカヤの間に娘ヴェラ誕生			
1885.11.10. 改訂 マリインス キー劇場	ファラオの娘 <i>La fille du pharaon /</i> <i>Дочь фараона</i> プロローグとエピローグ付き 3 幕 9 景のバレエ 衣装：フセヴォロジスキー	世界初演 ボリショイ・カーメンヌイ劇場 台本：サン＝ジョルジュ 作曲：プーニ 振付：プティパ 主演：ロザティ	ツッキ ゲルト	
花形舞姫：ツッキ、ソコロフ、ゴルシェンコフ、ニキティナ				
再演演目：ジゼル、ゾライヤ、ニンフとサテュール				

次頁に続く

前頁「図表L アレクサンドル3世～ニコライ2世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1885.12.15. 改訂 マリインスキー劇場	ラ・フィユ・マル・ガルデ <i>La fille mal gardée / Тщетная предосторожность</i> 3幕4景のパレエ・コミック P.タリオニ版をもとに振付改訂 振付助手：J.イワノフ ドリゴ、チブルカ、ミンクスの楽曲を付加 衣装：フセヴォロジスキー	世界初演 ドーベルヴァル版 1789.07.01. ボルドー大劇場 台本：ドーベルヴァル 作曲：作者不詳 フランス民謡 振付：ドーベルヴァル 主演：クレスベ ----- オーメール版 1828.11.17. オペラ座 台本：ドーベルヴァル 作曲：エロール 振付：オーメール 主演：モンテッシュ ----- 1837.09.15.オペラ座 ルボルヌの楽曲を付加 (ファニー・エルスラー・パ・ド・ドゥ) P.タリオニ版 1864.11.07. ドレスデン王立歌劇場 台本：ドーベルヴァル P.タリオニ 作曲：ヘルテル 振付：P.タリオニ	ツッキ ゲルト Г.レガート	ロシア初演 1800.12.14. モスクワ帝室劇場 振付：ソロモニ 楽曲はドーベルヴァル版使用 ドーベルヴァル版 ロシア初演 1809.09.13. 振付：ディドロ 主演：サン＝クレール デュポール 《無益な用心 <i>Тщетная предосторожность</i> 》 のタイトルで上演 1848.11.18.のエルスラー主演のベテルブルク上演時は、音楽はエロール版を使用した。振付はドーベルヴァル＝ディドロ版であった（エロールの楽曲はドーベルヴァル版からの転用も多いので可能であったと思われる） 1853.11.03.にフランス人ダンサー、ジローを主役に、ドーベルヴァル＝ペロー版が上演されている。エルスラー主演時もジロー主演時もコラス役はヨハンソンが務めている。
1885.12.19. オペラ振付 ボリショイ・カーメンヌイ劇場	マノン <i>Манон / Манон</i> 第3幕・第4幕のダンス	世界初演 1884.01.19. オペラ＝コミック座 台本：メイヤック ジル 作曲：マスネ		

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1886.02.09. 世界初演 マリインスキー劇場	魔法の丸薬 <i>Les pilules magiques / Волиебные пилюли</i> 3 幕 13 景のバレエ ＝フェリ	台本：ラルーエ 作曲：ミンクス 振付：プティパ 衣装：フセヴォロジスキー	ニキティナ フロロワ M. プティパ	
1886.02.14. 世界初演 ボリショイ・カーメンヌイ劇場	王の命令 <i>L'ordre du Roi / Показ короля</i> 4 幕 6 のグラン・バレエ	台本：ゴンディネ プティパ ヴィゼンティエニ 作曲：ヴィゼンティエニ 振付：プティパ 衣装：フセヴォロジスキー	ツッキ J. イワノフ ゲルト	1887.11.15.再演時にツッキとチェケッテイのため終幕に〈ガッラルダ〉〈漁師と真珠〉のパ・ド・ドゥと付加
1886.04.22. オペラ振付 世界初演 マリインスキー劇場	タマーラ <i>Tamara</i> 第 2 幕 〈バヤデールの踊り〉〈レズギンカ〉 第 4 幕 〈タマーラの幻想〉	台本：ソログブ 作曲：フィチンゴフ＝シエリ		
1886.07.22. 世界初演 ペテルゴフ離宮宮廷劇場	キュービッドへの捧げもの <i>L'Offrande à l'Amour / Жертвы Амуру, или Радости любви</i> 1 幕のバレエ	台本：プティパ 作曲：ミンクス 振付：プティパ	ゴルシェンコワ M. プティパ ソコロワ ゲルト	皇后主催の夏の野外公演 1886.11.25.マリインスキー劇場で上演
花形舞姫：ツッキ、ゴルシェンコワ、ニキティナ、コルナルバ、ベッソーネ、				
再演演目：ファラオの娘、オンディーヌ、せむしの小馬、パキータ、魔法の丸薬、トリルビィ、キプロスの彫像 オンディーヌ				
1886.08.31. オペラ振付 改訂 マリインスキー劇場	ルスランとリュドミラ <i>Руслан и Людмила</i> 第 2 幕 〈ヴェールの踊り〉 第 4 幕 〈黒魔術師の奴隷の踊り〉〈オリエンタル・ダンス〉 〈レズギンカ〉	世界初演 1842.12.09. ボリショイ・カーメンヌイ劇場 台本：シルコフ クコリニク グリーンカ マルケヴィチ バフトゥーリン 作曲：グリーンカ		
1886.11.21.	ミンクスお別れ公演（契約更新なく、事実上の解雇）			
1886.12.07.	ソコロワ引退公演			

次頁へ続く

前頁「図表L アレクサンドル3世～ニコライ2世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1886.12.17. 改訂 マリインスキー劇場	エスメラルダ <i>La Esmeralda / Эсмеральда</i> 4幕5景のバレエ ドリゴの楽曲による《パ・ド・シス》と《バスケットの踊り》を付加 ※4幕5景に拡大	世界初演 1844.03.09. ハー・マジエスティーズ劇場 台本：ペロー 作曲：プーニ 振付：ペロー 主演：グリジ この時は「5景のバレエ」として制作されている	ツッキ ゲルト クシェシンスキー（父） クシェシンスキー（息子） ベケフィ	ロシア初演 1849.01.02. ポリショイ・カーメンヌイ劇場 振付：ペロー エルスラー 検閲通過のためロンドン版を改訂 3幕4景に改訂 プティパによる改訂 ポリショイ・カーメンヌイ劇場 ①1866.04.19. クッキのためにパ・ド・ドウを付加 ②1870.02.12. ソコロワのためにパ・ド・シスを付加 ③1872.10.03. グランツォーフのためにパ・ド・サンクを付加
1887.01.20. オペラ振付 改訂 マリインスキー劇場	ボルティチの唾娘 <i>La muette de Portici / Фенелла, или Немая из Портучи</i> 第1幕〈ゲアラーチヤ〉〈ボレロ〉〈タランテラ〉	世界初演 1828.02.29. オペラ座 台本：スクリーブ ドラヴィーニュ 作曲：オーベール 振付：オーメール 主演：ノブレ	ツッキ ベケフィ ロシア人歌手	ロシア初演 1834.01.14. アレクサンドリンスキー劇場 《フェネツラ》と改題 主演：テレシュエワ ノヴィツカヤ
1887.04.12. 改訂 マリインスキー劇場	ジゼル <i>Giselle / Жизель</i> ベッソーネのための改訂	世界初演 1841.06.28. オペラ座 台本：ゴージェ サン＝ジョルジュ 作曲：アダン ブルグミュラー 振付：コラーリ ペロー 主演：C.グリジ L.プティパ	ベッソーネ ニキティナ ゲルト カルサヴィン ボチャロフ	ロシア初演 1842.12.30. 振付：ティテュス 主演：アンドレヤーノフ パリ版初演 1850.10.20. 振付：ペロー プティパ 主演：C.グリジ

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1887.05.03. 世界初演 帝室舞踊学校	魅惑の森 <i>La forêt enchantée / Очарованный лес</i> 1 幕のパレエ・ファンタスティック	台本：J. イワノフ 作曲：ドリゴ 振付：J. イワノフ	ヴィノグラードワ	1887.05.05.マリインスキー劇場でバレエ団による上演 主役：ニキティナ M. プティパ
花形舞姫：ベッソーネ、ツッキ、コルナルバ、ゴルシェンコワ、ニキティナ、アンデルソン				
再演演目：コッペリア、パキータ、王の命令、				
1887.10.04. 世界初演 マリインスキー劇場	ハーレムのチューリップ <i>La tulipe de Haarlem / Гарлемский тольпан</i> 3 幕 4 景のパレエ・ファンタスティック	台本：J. イワノフ 作曲：フィチンゴフ＝シエリ男爵 振付：J. イワノフ プティパ	ベッソーネ ジューコワ、 ゲルト ベケフィ	プティパが芸術監督の役割をし、実際の振付創作は J. イワノフが行ったと推測されている

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1887.11.22. 改訂 マリインスキー劇場	海賊 <i>Le corsaire / Koptap C</i> 第 2 幕にドリゴの楽曲による〈パ・ド・ドゥ〉を付加 今回はベネフィスのため第 2 幕のみ上演	世界初演 1856.01.23. オペラ座 台本：サン＝ジョルジュ マジリエ 作曲：アダン 振付：マジリエ 主演：ロザティ	ベッソーネ チェケッティ	ロシア初演 1858.01.09. 振付：ペロー プーニ作曲〈パ・ド・エヴァンタイユ〉を付加 振付：プティパ オルテンブルク大公作曲〈奴隷のパ・ド・ドゥ〉を付加 主演：フリードベルク Cf. プティパによるこれまでの改訂 ①1863.01.24. プーニ作曲〈パ・ド・シス〉〈小さな海賊〉を付加 主演：スロフシチコワ ②1868.01.25. ドリーブ作曲〈生ける花園〉の場を付加 主演：グランツォーフ ③1873.02.04. 〈パ・エスクラーヴ〉にヴァリエーションを付加 主演：ヴァゼム ④1880.11.30. 〈パ・ド・エヴァンタイユ〉と〈パ・ド・シス〉の代わりに〈グラン・パ〉を挿入 主演：ソコロワ

次頁に続く

前頁「図表L アレクサンドル3世～ニコライ2世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1887.12.06. 改訂 マリインスキー劇場	フィアメッタ <i>Fiametta / Фиаметта, или Торжество любви</i> 4幕のバレエ＝ファンタスティック プティパとJ.イワノフによる改訂	世界初演 1883.11.14. モスクワ帝室劇場 《愛の炎》 台本：サン＝レオン 作曲：ミンクス 振付：サン＝レオン 主演：グランツォーフ	コルナルバ M. プティパ ヨハンソン（娘） ゲルト	ペテルブルグ初演 ポリショイ・カーメンヌイ劇場 1884.02.13. 《フィアメッタ》と改題
1888.02.17. 世界初演 マリインスキー劇場	巫女 <i>La vestale / Весталка</i> 3幕4景のバレエ	台本：フデコフ 作曲：M.イワノフ 振付：プティパ 衣装：フセヴォロジスキー	コルナルバ ゲルト ゴルシェンコフ Ф. クシェシンスキー M. プティパ	
1888.08.10. 世界初演 クラスノセルスキー劇場	セヴィリアの美女 <i>La beauté de Séville / Севильская красавица</i> 1幕のディヴェルティスマン＝バレエ	台本：？ 作曲：オペラやバレエの寄せ集め 振付：J. イワノフ	？	
花形舞姫：アルジージ、コルナルバ、ニキティナ				
再演演目：カタリナ、ゾライヤ、農民の婚礼、王の命令、フィアメッタ、巫女、ジゼル、ハールレムのチューリップ				
1889.01.25. 世界初演 マリインスキー劇場	タリスマン <i>Le Talisman / Талисман</i> プロローグとエピソード付き4幕7景のバレエ＝ファンタスティック	台本：タルノフスキー プティパ 作曲：ドリゴ 振付：プティパ	コルナルバ ゲルト チェケッティ	1895.11.21.レニャーニを主役に再演
1889.06.05. 世界初演 マリインスキー劇場	蝶々の気まぐれ <i>Les caprices du papillon / Капризы бабочки</i> 1幕のバレエ	台本：プティパ 作曲：クロトコフ 振付：プティパ	ニキティナ アンダーソン ゲルト チェケッティ シリャーエフ N.レガート	パーヴェル・アレクサンドロヴィチ大公の結婚祝賀公演 1889.11.06.マリインスキー劇場で一般向け上演

次頁に続く

前頁「図表L アレクサンドル3世～ニコライ2世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1889.07.13. 改訂 ペテルゴフ離宮宮廷劇場	魅惑の森 <i>La forêt enchantée / Очарованный лес</i> 1幕のバレエ・ファンタスティック ドリゴ作曲〈グラン・パ・デ・ドライアド〉をプティパ振付で付加	世界初演 1887.05.03. 帝室舞踊学校 台本：J. イワノフ 作曲：ドリゴ 台本：J. イワノフ 主演：ヴィノグラードワ	ニキティナ M. プティパ	1887.05.05.マリインスキー劇場でバレエ団による上演 主役：ニキティナ M. プティパ
花形舞姫：ブリアンツァ、ニキティナ、ヨハンソン（娘）、M. クシェシンスカヤ				
再演演目：エスメラルダ、巫女、ハールレムのチューリップ、ゾライヤ、蝶々の気まぐれ、カタリナ、魅惑の森、タリスマン、フィアメッタ、エスメラルダ、キューピッドの矢				
1890.01.03. 世界初演 マリインスキー劇場	眠れる森の美女 <i>La belle au bois dormant / Спящая красавица</i> プロローグ付き3幕のバレエ＝フェリ	台本：フセヴォロジスキー 作曲：チャイコフスキー 振付：プティパ 衣装：フセヴォロジスキー	ブリアンツァ ゲルト M. プティパ チェケッティ ニキティナ	
1890.07.24. 世界初演 クラスノセルスキー劇場	キューピッドの矢 <i>La ruse de Cupidon / Шалость Амура</i> 1幕のアナクレオン風バレエ	台本：J. イワノフ 作曲：フリードマン 振付：J. イワノフ 衣装：フセヴォロジスキー	ヨハンソン（娘） M. プティパ アンデルソン	1890.11.11. マリインスキー劇場初演
1890.11.11. 世界初演 マリインスキー劇場	睡蓮 <i>Néuphar / Ненюфар</i> 1幕のバレエ＝ファンタスティック	台本：プティパ 作曲：クロトコフ 振付：プティパ	ニキティナ ストウコルキン ゲルト	
1890.12.07. オペラ振付 マリインスキー劇場	スペードの女王 <i>Пиковая дама</i> 第2幕第1景〈女羊飼いの劇中劇〉	台本：M.チャイコフスキー チャイコフスキー 作曲：チャイコフスキー 振付：プティパ	オリギナ オゴライト M. クシェシンスカヤ スコルシュク フリードマン	モスクワ初演 1891.11.16. モスクワ帝室劇場 振付：プティパ J. イワノフ
1891.02.13. 世界初演 マリインスキー劇場	カルカブリーノ <i>Kalkabrinno / Калькабрино</i> 3幕のバレエ＝ファンタスティック	台本：M.チャイコフスキー プティパ 作曲：ミンクス 振付：プティパ	ブリアンツァ ゲルト N.レガート	

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1891.07.26. 世界初演 クラスノセル スキー劇場	競艇者の祭り <i>Праздник лодочников</i>	台本：？ 作曲：フリードマン 振付：Л. イワノフ	M. プティパ M. クシェシンスカ ヤ スコルシュク クリチェフスカヤ	
花形舞姫：ブリアンツァ、ニキティナ、ゴルシェンコワ、M. クシェシンスカヤ				
再演演目：巫女、ハーレルレムのチューリップ、ゾライヤ、カルカブリーノ、蝶々の気まぐれ、コッペリア、魅惑の森、王の命令、眠れる森の美女、フィアメッタ、カンダウル王、エスメラルダ				
1891.10.15. オペラ振付 マリインスキ ー劇場	預言者 <i>Le prophète / Иоанн Лейденский</i> 第 2 幕〈ワル ツ〉、第 3 幕〈レ ドワ〉〈レ・パテ イヌール（スケー トをする人々） 〈冷えた女た ち〉、第 5 幕群舞	世界初演 1849.04.16. オペラ座 台本：スクリーブ デシャン 作曲：マイヤペーア 振付：プティパ		ロシア初演 1852. ボリショイ・カーメ ンヌイ劇場 イタリア歌劇団 《ゲントの包囲戦 <i>Osada Gent</i> 》と改題 上演 ロシア人歌手による 上演 1869. マリインスキ劇場 《ヤン・ファン・ラ イデン <i>Иоанн Лейденский</i> 》と改題 上演
1891.11.24. 改訂 マリインスキ ー劇場	カンダウル王 <i>Le roi Candaule / Царь Кандавл</i> 4 幕 6 景のバレエ パ・ド・ドゥ 〈蝶々のゆりか ご〉を付加	世界初演 1868.10.29. ボリショイ・カーメンヌ イ劇場 台本：サン＝ジョルジュ 作曲：プーニ 振付：プティパ 主演：ドール	ブリアンツァ	
1892.01.19. 改訂 マリインスキ ー劇場	ラ・シルフィード <i>La Sylphide / Сильфида</i> 2 幕のバレエ ドリゴの楽曲を付 加	世界初演 1832. 03.12. オペラ座 台本：ヌリ 作曲：シュネゾフェール 振付：F. タリオーニ 主演：M. タリオーニ	ニキティナ アンデルソン ゲルト ストウコルキン	ロシア初演 1835.05.28. ボリショイ・カーメ ンヌイ劇場
1892.02.10. 世界初演 帝室舞踊学校 内劇場	妖精物語 <i>Un conte de fées / Волиебная сказка</i> 1 幕のバレエ＝フ ァンタスティック	台本：プティパ？ 作曲：？ 振付：プティパ		※初演日を 1892.10.22.としてい る資料もあるが、新 聞評などから誤りで あることが判明して いる。

次頁へ続く

前頁「図表 L アレクサンドル3世～ニコライ2世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
892.6~7月?	プティパとサヴィツカヤの三女エウゲーニヤ、肉腫で足を切断し、亡くなる			
花形舞姫：デレーラ、ヨハンソン（娘）、ゴルシェンコワ、ニキティナ、M.クシェシンスカヤ、M.プティパ				
再演演目：パキータ、オンディーヌ、タリスマン、 Coppelia、王の命令、ラ・シルフィード、カルカブリーノ、ハールレムのチューリップ、眠れる森の美女、カンダウル王、ゾライヤ、ファラオの娘、魅惑の森				
1892.08.26.『ペテルブルグ・ガゼータ』がプティパの病気を報じる				
1892.09.01.プティパとサヴィツカヤの長女ナデージダ、バレエ団に入団				
1892.10.20. オペラ振付世界初演 マリインスキー劇場	ムラーダ <i>Mlada / Млада</i>	台本：C.ゲデオノフ 作曲：リムスキー＝コルサコフ 振付：Л.イワノフ チェケッティ 衣装：フセヴォロジスキー		※バレエ《ムラーダ》と同一台本のオペラ化
1892.12.06. 世界初演 マリインスキー劇場	くるみ割り人形 <i>Casse-noisette / Щелкунчик</i> 2幕のバレエ＝フェリ	台本：プティパ 作曲：チャイコフスキー 振付：Л.イワノフ 衣装：フセヴォロジスキー	デレーラ ゲルト ストウコルキン	※プティパが全体の構成案を作成し、個々の振付はЛ.イワノフが行ったと考えられている
1893.03.10. Л.イワノフによる改訂 帝室舞踊学校	魔法の笛 <i>La flûte magique / Волшебная флейта</i> 1幕のバレエ・コミック ドリゴの楽曲に全面改訂し2幕を1幕に	世界初演 1818.10.24. パシュコフ劇場 Волшебная флейта или Танцовщики поневоле 台本：? 作曲：マコヴィエツ 振付：ベルナデッリ	ベリンスカヤ フォーキン	1893.04.11. マリインスキー劇場初演 主演：ヨハンソン（娘） ゲルト
花形舞姫：ポリーニ、レニャーニ、M.クシェシンスカヤ、ヨハンソン（娘）、クリチェフスカヤ、リュクリャコワ				
再演演目：カタリナ、Coppelia、くるみ割り人形、眠れる森の美女、巫女、カンダウル王、パキータ、ハールレムのチューリップ、魔法の笛、魅惑の森、オンディーヌ、キューピッドへの捧げもの、王の命令				
1893.12.05. 世界初演 マリインスキー劇場	シンデレラ <i>Cendrillon / Золушка</i> 3幕のバレエ・ファンタスティック	台本：パシュコワ 作曲：フィチンゴフ＝シェリ男爵 振付：プティパ チェケッティ Л.イワノフ 衣装：フセヴォロジスキー	レニャーニ ゲルト ヨハンソン（娘） M.クシェシンスカヤ K.クリチェフスカヤ	※プティパが全体の構成案を作成し、個々の振付はЛ.イワノフとチェケッティが行ったと考えられている
1894.01.08.	プティパ、ロシア市民権の申請が認められ（1892年）、帝室劇場事務局で宣誓を行う			

次頁へ続く

前頁「図表 L アレクサンドル3世～ニコライ2世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1894.07.28. 世界初演 ペテルゴフ離宮宮廷劇場	フローラの目覚め <i>Le réveil de Flore / Пробуждение Флоры</i> 1幕のアナクレオン風バレエ	台本：プティパ J. イワノフ 作曲：ドリゴ 振付：プティパ	M. クシェシンスカヤ ヨハンソン（娘） K. クリチェフスカヤ	アレクサンドルIII世皇女の結婚祝賀公演で上演 マリインスキー劇場初演 1895.01.20.
花形舞姫：レニャーニ、ガンテンベルク（短期）、M. クシェシンスカヤ				
再演演目：魔法の笛、ハーレルムのチューリップ、シンデレラ、カルカブリーノ、カタリナ、コッペリア、魅惑の森、パリの市場、バキータ、フローラの目覚め、眠れる森の美女、ラ・フィユ・マル・ガルデ、キュービッドへの捧げもの				
1894.10.20.	アレクサンドル3世崩御、ニコライ2世即位			
1895.01.03. オペラ振付 マリインスキー劇場	ドゥブロフスキー <i>Дубровский</i> 第4幕（カドリーユ、ボロネーズ）	台本：M. チャイコフスキー 作曲：ナプラーヴニク		
1895.01.15. 改訂 マリインスキー劇場	白鳥の湖 <i>Le lac des cygnes / Лебединое озеро</i> 3幕4景のバレエ・ファンタステイック	世界初演 1877.03.04. モスクワ帝室劇場 台本：ベギチェフ M.チャイコフスキー（編集） 作曲：チャイコフスキー 振付： 主演：	レニャーニ ゲルト	1894.03.01.チャイコフスキー追悼公演でJ. イワノフによる第1幕第1景の改訂上演
花形舞姫：レニャーニ、M. クシェシンスカヤ				
再演演目：魔法の笛、シンデレラ、コッペリア、白鳥の湖、ムラーダ、魅惑の森、青ひげ、眠れる森の美女、ラ・フィユ・マル・ガルデ、カンダウル王、くるみ割り人形				
1895.12.06. 改訂 マリインスキー劇場	せむしの小馬 <i>Le petit cheval bossu, ou La Tsar-Demoiselle / Конёк-Горбунук, или Царь-девица</i> アポテオーズ付き 4幕8景のグラン・バレエ	世界初演 1864.12.15. ボリショイ・カーメンヌイ劇場 台本：サン＝レオン 作曲：プーニ 振付：サン＝レオン 主演：	レニャーニ シリャーエフ Ф. クシェシンスキー	
1896.01.21. 世界初演 マリインスキー劇場	アシスとガラテア <i>Acis et Galatée / Ацис и Галатеея</i> 1幕の神話的バレエ	台本：ランガンメル 音楽：カドレッツ 振付：J. イワノフ	ロスラヴレワ プレオブラジェンスカヤ トレフィロワ C. レガート	

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1896.01.21. 世界初演 マリインスキ ー劇場	騎兵隊の休息 <i>La halte de cavalerie / Привал кавалерии</i> 1 幕のバレエ・ ド・キャラクター ル	台本：プティパ 作曲：アルムシャイマー 振付：プティパ		
1896.05.17. 世界初演 モスクワ帝室 劇場	真珠 <i>La perle / Жемчужина</i> 1 幕のバレエ	台本：プティパ 作曲：ドリゴ 振付：プティパ	レニャーニ M. クシェシンスカヤ ゲルト アイストフ	ニコライ 2 世戴冠式 記念公演のため制作
花形舞姫：レニャーニ、M. クシェシンスカヤ				
再演演目：アシスとガラテア、せむしの小馬、魔法の笛、白鳥の湖、魅惑の森、眠れる森の美女、ラ・フィユ・マル・ガルデ、くるみ割り人形、カンダウル王、コッペリア、シンデレラ、騎兵隊の休息				
1896.09.25, 自作改訂 マリインスキ ー劇場	ムラーダ <i>Mlada / Млада</i> 4 幕 9 景のバレエ＝ ファンタスティッ ク	世界初演 1879.12.14. 台本：C. ゲデオノフ 作曲：ミンクス 振付：プティパ 主演：ソコロフ		※舞台装置は同台本 に基づくリムスキー ＝コルサコフのオペ ラから
1896.12.08. 世界初演 マリインスキ ー劇場	青ひげ <i>Barbe-Bleue / Синяя борода</i> 3 幕 7 景のバレエ ＝フェリ	台本：バジュコフ 作曲：シェンク 振付：プティパ 衣装：フセヴォロジスキ ー	レニャーニ ゲルト プレオブラジェンスカ ヤ	
1897.07.28. 自作改訂 ペテルゴフ離 宮宮廷劇場	テティスとペレウ ス <i>Thétis et Pélée / Фетида и Пелей</i> 1 幕の神話的バレ エ ドリーブの楽曲を 付加	世界初演 1876.01.30. ボリショイ・カーメンヌ イ劇場 《ペレウスの冒険》 台本：プティパ 作曲：ミンクス 振付：プティパ	M. クシェシンスカヤ プレオブラジェンスカ ヤ レオノフ ゲルト	《ペレウスの冒険》 の短縮版。
花形舞姫：レニャーニ、M. クシェシンスカヤ、				
再演演目：魔法の笛、蝶々の気まぐれ、せむしの小馬、シンデレラ、コッペリア、ムラーダ、魅惑の森、パキータ、騎兵隊の休息、眠れる森の美女、青ひげ、ラ・フィユ・マル・ガルデ、フィアメッタ				

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1897.10.24. オペラ振付 マリインスキ ー劇場	ヘンゼルとグレー テル <i>Hänsel und Gretel / Гензель и Гретель</i> 天使たちの群舞	世界初演 1893.12.23. ワイマール宮廷劇場 台本：ヴェッテ 作曲：フンパーディング		
1897.11.09. 世界初演 マリインスキ ー劇場	ミカドの娘 <i>La fille du Mikado / Дочь Микадо</i> 3 幕のバレエ・フ ァンタジック	台本：ランガンメル 作曲：ヴランゲリ男爵 振付：J. イワノフ	M. クシェシンスカヤ プレオブラジェンスカ ヤ ゲルト チェケッティ ゴールスキー	
1897.11.21. オペラ振付 マリインスキ ー劇場	フラ・ディアヴォ ロ <i>Fra Diavolo, ou L'hôtellerie de Terracine / Фра- Дьяволо</i> 第 3 幕 (タランテ ラ)	世界初演 1830.01.28. オペラ座 台本：スクリーブ 作曲：オーベール		
1898.01.07. 世界初演 マリインスキ ー劇場	ライモンダ <i>Raymonda / Раймонда</i> 3 幕 4 景のバレエ	台本：バシュコワ 作曲：グラズノフ 振付：プティパ 衣装：フセヴォロジスキ ー	レニャーニ ゲルト C. レガート プレオブラジェンスカ ヤ	
1898.01.22. オペラ振付 マリインスキ ー劇場	ドン・ジョヴァン ニ <i>Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni / Дон Жуан</i> 第 2 幕 (薔薇と蝶 のダンス、メヌエ ット)	世界初演 1787.10.29. エステート劇場 台本：ダ・ボンテ 作曲：モーツァルト		
花形舞姫：レニャーニ、M. クシェシンスカヤ、				
再演演目：アシスとガラテア、ファラオの娘。ミカドの娘、魔法の笛、蝶々の気まぐれ、せむしの小馬、コッペリア、白鳥の湖、魅惑の森、ムラーダ、パキータ、騎兵隊の休息、ライモンダ、眠れる森の美女、タリスマン、ラ・フィユ・マル・ガルデ				

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1899.01.13. 改訂 マリインスキー劇場	海賊 <i>Le corsaire</i> レニャーニのための改訂 マイム場面をパ・ダクシオンに変換	世界初演 1856.01.23. オペラ座 台本：サン＝ジョルジュ マジリエ 作曲：アダン 振付：マジリエ 主演：ロザティ	レニャーニ ゲルト プレオブラジェンスカヤ Φ. クシェシンスキー ベケフィ	ロシア初演 1858.01.24. ボリショイ・カーメンヌイ劇場
1899.07.24.	ヴォルコンスキー公爵、帝室劇場総支配人に就任、フセヴォロジスキー、エルミターージュ美術館長に異動			
花形舞姫：レニャーニ、グリマルディ (客演)、M. クシェシンスカヤ、プレオブラジェンスカヤ				
再演演目：アシスとガラテア、魔法の笛、グラツィエツラ、ミカドの娘、ファラオの娘、シンデレラ、蝶々の気まぐれ、コッペリア、海賊、白鳥の湖、マルコボンバ、魅惑の森、騎兵隊の休息、フローラが目覚め、眠れる森の美女、せむしの小馬、ラ・フィユ・マル・ガルデ、くるみ割り人形				
1899.09.05. 改訂 マリインスキー劇場	ジゼル <i>Giselle / Жизель</i>	世界初演 1841.06.28. オペラ座 台本：ゴーティエ サン＝ジョルジュ 作曲：アダン ブルグミュラー 振付：コラーリ ペロー 主演：C. グリジ L. プティパ	グリマルディ プレオブラジェンスカヤ	ロシア初演 1842.12.18. 振付：ティテュス 主演：アンドレヤーノフ パリ版ロシア初演 1850.10.08. 振付：ペロー プティパ 主演：C. グリジ
1899.11.21. 改訂 マリインスキー劇場	エスメラルダ <i>La Esmeralda / Эсмеральда</i> 4 幕 5 景のバレエ 舞台美術のリニューアル	世界初演 1844.03.09. ハー・マジエスティーズ劇場 台本：ペロー 作曲：プーニ 振付：ペロー 主演：グリジ	M. クシェシンスカヤ ゲルト アイストフ ベケフィ	
1900.01.17. 世界初演 エルミターージュ劇場	ダミスの試練 (愛のくわだて) <i>Les épreuves de Damis ou Les ruses d'amour</i> <i>Испытание Дамиса</i> 1 幕のバレエ	台本：プティパ 作曲：グラズノフ 振付：プティパ 衣装：フセヴォロジスキー	レニャーニ ゲルト K. クリチェフスカヤ チェクッティ (妻)	1900.01.23, マリインスキー劇場初演 ※タイトルは《恋愛合戦》、《お嬢さん女中》と訳されることもある

次頁へ続く

前頁「図表L アレクサンドル3世～ニコライ2世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1900.01.23. 一般向け初公開 マリインスキー劇場	真珠 <i>La perle / Жемчужина</i> 1幕のバレエ 一般観客に初公開 フセヴォロジスキーによる衣装新作	世界初演 1896.05.17. モスクワ帝室劇場 台本：プティパ 作曲：ドリゴ 振付：プティパ	レニャーニ M. クシェシンスカヤ ゲルト アイストフ	※ニコライ2世戴冠式記念公演のため制作
1900.02.10. 世界初演 エルミターージュ劇場	アルレキナーダ <i>Les millions d'Arlequin / Миллионы Арлекина</i> 2幕のアルレキナーダ	台本：プティパ 作曲：ドリゴ 振付：プティパ 衣装：フセヴォロジスキー	M. クシェシンスカヤ プレオブラジェンスカヤ キヤクシト チェケッティ ルキアノフ	1900.02.13.マリインスキー劇場初演
1900.02.14. 自作改訂 エルミターージュ劇場	デュプレの弟子 <i>Les élèves de Dupré / Ученики Дюпре</i>	世界初演 1886.02.14. 《王の命令》(1886) 台本：ゴンディネ プティパ ヴィゼンティニー 作曲：ヴィゼンティニー 振付：プティパ 衣装：フセヴォロジスキー	レニャーニ M.プティパ ゲルト	《王の命令》(1886)を短縮し、舞台をルイXV世時代に移したもの
花形舞姫：レニャーニ、M. クシェシンスカヤ、プレオブラジェンスカヤ、パヴロワ、トレフィロワ、				
再演演目：ファラオの娘、蝶々の気まぐれ、せむしの小馬、コッペリア、海賊、白鳥の湖、ラ・ヴィヴァンディエール、魅惑の森、オンディーヌ、パキータ、騎兵隊の休息、フローラの目覚め、ライモンダ、青ひげ、眠れる森の美女、ラ・フィユ・マル・ガルデ、フィアメッタ、カンダウル王、デュプレの弟子、くるみ割り人形、エスメラルダ				
1900.12.03. 改訂 マリインスキー劇場	ラ・パヤデーラ <i>La bayadère / Баядерка</i> 《影の王国》に変更を加える	世界初演 1877.01.23. ポリショイ・カーメンヌイ劇場 台本：フデコフ 作曲：ミンクス 振付：プティパ 主演：ヴァゼム	M. クシェシンスカヤ プレオブラジェンスカヤ トレフィロワ パヴロワ ゲルト Ф. クシェシンスキー	

次頁へ続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1901.01.18. 改訂 マリインスキー劇場	カマルゴ <i>La Camargo / Камарго</i> J. イワノフによる改訂 レニャーニのため、ドリゴ作曲のバ・ド・ドウが付加	世界初演 1872.12.07. ボリショイ・カーメンヌイ劇場 台本：サン＝ジョルジュ 作曲：ミンクス 振付：プティパ 主演：グランツォーフ	レニャーニ	
1901.06.08. ヴォルコンスキー公爵、帝室劇場総支配人を辞任、帝室劇場総支配人にテリャコフスキー就任				
花形舞姫：M. クシェシンスカヤ				
再演演目：青ひげ、アルレキナーダ、エスメラルダ、オンディーヌ、海賊、カマルゴ、騎兵隊の休息、グラツイエツラ、くるみ割り人形、コッペリア、ジゼル、真珠、せむしの小馬、蝶々の気まぐれ、眠れる森の美女、パキータ、フローラの目覚め、ファラオの娘、魔法の笛、魅惑の森、ライモンダ、ラ・ヴィヴァンディエール、ラ・バヤデール				
1901.12.02. 改訂 マリインスキー劇場	シルヴィア <i>Sylvia, ou La nymphe de Diane</i> 3 幕の神話的パレエ 振付：J. イワノフ ゲルト	世界初演 1876.06.14. オペラ座（ガルニエ） 台本：バルビエ レイナック 作曲：ドリーブ 振付：メラント 主演：サンガッリ	プレオブラジェンスカヤ パヴロフ トレフィロフ エゴロフ C. レガート ゲルト フォーキン	ゲルトは重病の J. イワノフの代理
1901.12.11. J. イワノフ死去				
1902.01.20. ゴールスキーによるプティパ作品改訂 マリインスキー劇場	ドン・キホーテ <i>Don Quixote. / Дон Кухот</i> ゴールスキーによる改訂版	世界初演 1869.12.14. モスクワ帝室劇場 台本：プティパ 作曲：ミンクス 振付：プティパ 主演：	M. クシェシンスカヤ プレオブラジェンスカヤ M. プティパ パヴロフ セドワ エゴロフ H. レガート ブルガコフ チェクッティ ゲルト	ペテルブルク初演 1871.11.09. ボリショイ・カーメンヌイ劇場 ゴールスキーによる改訂版初演 1900.12.07.モスクワ・ボリショイ劇場
1902.02.12. 輸入上演 マリインスキー劇場	ジャヴオット <i>Javotte</i> 振付：ゲルト	世界初演 1896. 12.03. リヨン大歌劇場 台本：クローズ 作曲：サン＝サーンス 振付：マリキータ 主演：？	プレオブラジェンスカヤ ブルガコフ C. レガート	

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1902.02.22. 世界初演 エルミタージ ユ劇場	侯爵夫人の心 <i>Le cœur de la marquise / Сердце маркизы</i> 韻文によるプロロ グとエピローグ 付き 1 幕のパント マイム	台本：フェーブル 作曲：ギロー 振付：プティパ	プレオブラジェンスカ ヤ H. プティパ チェクッティ ゲルト H. レガート	
1902.08.14. A. コッピエニ、メートル・ド・バレエに就任 (02/03 シーズンのみ)				
花形舞姫：M. クシェシンスカヤ、プレオブラジェンスカヤ、パヴロワ、セドワ				
再演演目：アルレキナーダ、ラ・バヤデール、魔法の笛、ハールレムのチューリップ、グラツィエッタ、ドン・キ ホーテ、ファラオの娘、ジャヴオット、真珠、蝶々の気まぐれ、せむしの小馬、コッペリア、海賊、白鳥の湖、魅 惑の森、パキータ、騎兵隊の休息、フローラの目覚め、ライモンダ、青ひげ、眠れる森の美女、ラ・フィユ・マ ル・ガルデ、フィアメッタ、くるみ割り人形、エスメラルダ				
1902.12.08. 輸入上演 マリインスキ ー劇場	泉 <i>La source / Ручей (Источник)</i> 振付：A. コッピ エニ	世界初演 1866. 11.12. オペラ座 台本：ニュイテル 音楽：ミンクス ドリーブ 振付：サン＝レオン 主演：サルヴィオーニ フィオクル メラント	プレオブラジェンスカ ヤ パヴロワ M. プティパ セドワ トレフィロワ ゲルト H. レガート C. レガート	
1903.02.07. 輸入上演 エルミタージ ユ劇場	フェアリー・ドー ル (人形の精) <i>Die Rippenfee / Фея куколь</i> 振付：H. レガー ト C. レガート	世界初演 1888.10.04. ウィーン国立歌劇場 台本：ハスライテル ガウル 作曲：バイエル チャイコフスキー A. ルビンシテイン ドリゴ リヤードフ 振付：ハスライテル 主演：C. パリエーロ	M. クシェシンスカヤ プレオブラジェンスカ ヤ トレフィロワ パヴロワ ワガノワ ゲルト アイストフ C. レガート フォーキン	ロシア初演 1897.02.21. モスクワ帝室劇場 振付：メンデス 主演：ジュリ 1900 年にフリュース チン振付によりモス クワで再演 1903.02.16.マリイン スキー劇場初演
1903.02.09. 世界初演 マリインスキ ー劇場	魔法の鏡 <i>Le miroir magique / Волшебное зеркало</i> 4 幕 7 景のバレエ ＝ファンタスティ ック	台本：プティパ フセヴォロジスキ ー 作曲：コレシチェンコ 振付：プティパ 衣装：フセヴォロジスキ ー	M. クシェシンスカヤ M. プティパ H. プティパ C. レガート ゲルト	

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル 3 世～ニコライ 2 世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1903.04.10. 改訂 マリインスキ ー劇場	カンダウル王 <i>Le roi Candaule / Царь Кандавл</i> 4 幕 6 景のバレエ セドワのための 〈パ・ド・ヴェヌ ス〉の改訂と新た に〈キュービッド のヴァリエーショ ン〉等数曲を付加	世界初演 1868.10.29. ボリショイ・カーメンヌ イ劇場 台本：サン＝ジョルジュ 作曲：プーニ 振付：プティパ 主演：ドール	セドワ H. プティパ ワシリエワ カルサーヴィナ C. レガート J. キャクシト ゲルト キャクシト	
1903.04.30. 改訂 マリインスキ ー劇場	ジゼル <i>Giselle / Жизель</i>	世界初演 1841.06.28. オペラ座 台本：ゴータイエ サン＝ジョルジュ 作曲：アダ ン ブルグミュラー 振付：コラーリ ペロー 主演：C. グリジ L. プティパ	パヴロワ セドワ H. レガート ゲルト	ロシア初演 1842.12.30. 振付：ティテュス 主演：アンドレーヤ ノワ パリ版初演 1850.10.20. 振付：ペロー プティパ 主演：C. グリジ
花形舞姫：M. クシェシンスカヤ、ブレオブラジェンスカヤ、パヴロワ、セドワ				
再演演目：アルレキナーダ、ラ・バヤデル、魔法の笛、ハールレムのチューリップ、グラツイエツラ、ファラオの娘、ジゼル、蝶々の気まぐれ、せむしの小馬、コッペリア、海賊、白鳥の湖、オンディーヌ、魅惑の森、パキータ、騎兵隊の休息、フローラの目覚め、ライモンダ、青ひげ、眠れる森の美女、ラ・フィユ・マル・ガルデ、フアメッタ、くるみ割り人形、エスメラルダ				
1904.01.23. (公演予定 日) 公演中止 エルミタージ ユ劇場	薔薇のつぼみと蝶 のロマンス <i>Роман бутона розы</i> 1 幕 3 景のバレエ	台本：フセヴォロジスキ ー 作曲：ドリゴ 振付：プティパ 衣装：フセヴォロジスキ ー	ブレオブラジェンスカ ヤ フォーキン パヴロワ	
1904.01.24. 日露国交断絶 1904.01.27. 日露両国の宣戦布告により日露戦争開戦				

次頁に続く

前頁「図表 L アレクサンドル3世～ニコライ2世時代の帝室劇場の動向とプティパの振付活動」の続き

年月日	作品	作品データ	左記上演時配役	備考
1904.04.28. 改訂 マリインスキ 一劇場	ラ・フィユ・マル・ガルデ <i>La fille mal gardée / Тщетная предосторожность</i> 3幕4景のバレエ・コミック フェッレーロのためのヴァリエーション付加および登場場面3か所の改訂	世界初演 ドーベルヴァル版 1789.07.01. ボルドー大劇場 台本：ドーベルヴァル 作曲：作者不詳 フランス民謡 振付：ドーベルヴァル 主演：クレスペ オーメール版 1828.11.17. オペラ座 台本：ドーベルヴァル 作曲：エロール 振付：オーメール 主演：モンテッシュ 1837.09.15.オペラ座 ルボルヌの楽曲を付加 (ファニー・エル スラー・パ・ド・ ドゥ) P. タリオーニ版 1864.11.07. ドレスデン王立歌劇場 台本：ドーベルヴァル P. タリオーニ 作曲：ヘルテル 振付：P.タリオーニ	フェッレーロ キャクシュト シリヤーエフ	ロシア初演 1800.12.14. モスクワ帝室劇場 振付：ソロモニ 楽曲はドーベルヴァル版使用 ドーベルヴァル版 ロシア初演 1809.09.13. 振付：デイドロ 主演：サン＝クレール デュポール 《無益な用心 <i>Тщетная предосторожность</i> 》 のタイトルで上演
花形舞姫：M. クシェシンスカヤ、ブレオブラジェンスカヤ、セドワ、パプロワ				
再演演目：青ひげ、アレキナーダ、泉、オンディーヌ、海賊、騎兵隊の休息、くるみ割り人形、グラツイエツラ、コッペリア、ジゼル、ジャヴォット、せむしの小馬、蝶々のきまぐれ、眠れる森の美女、パキータ、白鳥の湖、ハールレムのチューリップ、ファラオの娘、フローラの目覚め、魔法の鏡、魔法の笛、魅惑の森、ライモンダ、ラ・パヤデー、ラ・フィユ・マル・ガルデ				
1905.01.09. 改訂 マリインスキ 一劇場	旅のバレリーナ <i>La prima ballerina, ou L'embuscade / Путешествующая танцовщица</i> ブレオブラジェン スカヤのベネフィ スのための改訂	台本：P. タリオーニ 音楽：プーニ 振付：プティパ 主演：スロフシチコワ	ブレオブラジェンスカ ヤ トレフィロワ M. プティパ C. レガート ゲルト	P. タリオーニがハ ー・マジェステイー ズ劇場で1849年に 初演したものを下敷 きになっている。

図表 M テリャコフスキー着任からプティパ死去までの帝室劇場演目動向

『帝室劇場年鑑』に基づき高島登美枝が作成

※帝室劇場のシーズンは概ね9月初旬（西欧暦）に開始される

※網掛けはプティパの手が入った作品（創作、改訂）を示す。作品の一部上演も1作1回の扱いとした

※ペテルブルク初演作品はゴシック体太字とした

※ゴールスキー版《ドン・キホーテ》は非プティパ作品の扱いとした

※〈生ける花園〉は『帝室劇場年鑑』では単独作品扱いとなっているが、《海賊》に含めた

※『帝室劇場年鑑』にはエルミタージュ劇場公演は掲載されていないため、本表にも加えていない

※フォーキン振付《葡萄の木》(1906)は、帝室劇場の舞台ではなく漕艇学校での公演であったが、『帝室劇場年鑑』に掲載されているため本表に含めた。掲載された理由は不明だが、バレエ団員を起用したためではないかと思われる。

シーズン	プティパ作品	作品数 上演回数
	プティパによる他振付家作品の改訂版	
	非プティパ作品	
1901/02 テリャコフ スキー着任 後最初のシ ーズン	青ひげ4回、アルレキナーダ3回、カマルゴ2回、騎兵隊の休息6回、くるみ割り人形（J. イワノフと共作）5回、真珠4回、蝶々の気まぐれ2回、眠れる森の美女1回、白鳥の湖（J. イワノフと共作）4回、ファラオの娘1回、フローラの日覚め2回、 魔法の鏡1回 、ライモンダ2回、ラ・バヤデール4回	14作 41回
	エスメラルダ（ペロー、プティパ改訂）2回、オンディーヌ（ペロー、プティパ改訂）1回、海賊（マジリエ、プティパ改訂）4回、ジゼル（コラーリおよびペロー、プティパ改訂）3回、せむしの小馬（サン＝レオン、プティパ改訂）3回、パキータ（マジリエ、プティパ改訂）3回、ラ・ヴィヴァンディエール（サン＝レオン、プティパ改訂）1回	7作 17回
	グラツィエッタ（サン＝レオン）4回、コッペリア（サン＝レオン）1回、 シルヴィア（メラント、J. イワノフ改訂）5回 、 ジャヴォット（ゲルト）3回 、 ドン・キホーテ（ゴールスキー版）4回 、魔法の笛（J. イワノフ）3回、魅惑の森（J. イワノフ）2回	7作 22回
1902/03 《魔法の 鏡》初演	青ひげ2回、アルレキナーダ3回、カンダウル王2回、騎兵隊の休息3回、くるみ割り人形（J. イワノフと共作）3回、真珠1回、蝶々の気まぐれ1回、眠れる森の美女1回、白鳥の湖（J. イワノフと共作）2回、ハールレムのチューリップ（J. イワノフと共作）1回、ファラオの娘2回、フローラの日覚め4回、魔法の鏡1回、ライモンダ2回、ラ・バヤデール3回	15作、 32回
	エスメラルダ（ペロー、プティパ改訂）2回、ジゼル（コラーリおよびペロー、プティパ改訂）1回、せむしの小馬（サン＝レオン、プティパ改訂）5回、パキータ（マジリエ、プティパ改訂）1回、フィアメッタ（サン＝レオン、プティパ改訂）1回、ラ・フィユ・マル・ガルデ（ドーベルヴァル、プティパ改訂）1回	6作 11回
	泉（サン＝レオン）6回 、グラツィエッタ（サン＝レオン）2回、コッペリア（サン＝レオン）3回、ジャヴォット（ゲルト）3回、ドン・キホーテ（ゴールスキー版）4回、 フェアリー・ドール（レガート兄弟）1回 、魔法の笛（J. イワノフ）3回、魅惑の森（J. イワノフ）1回	8作 23回
1903/04 エルミター ジュ公演中 止 日露戦争開 戦	青ひげ1回、アルレキナーダ1回、騎兵隊の休息1回、くるみ割り人形（J. イワノフと共作）2回、蝶々のきまぐれ1回、眠れる森の美女3回、白鳥の湖（J. イワノフと共作）3回、ハールレムのチューリップ（J. イワノフと共作）4回、ファラオの娘2回、フローラの日覚め4回、魔法の鏡2回、ライモンダ5回、ラ・バヤデール1回、	12作 28回
	オンディーヌ（ペロー、プティパ改訂）3回、海賊（マジリエ、プティパ改訂）1回、ジゼル（コラーリおよびペロー、プティパ改訂）2回、せむしの小馬（サン＝レオン、プティパ改訂）6回、パキータ（マジリエ、プティパ改訂）4回、ラ・フィユ・マル・ガルデ（ドーベルヴァル、プティパ改訂）2回	6作 18回
	泉（サン＝レオン）1回、グラツィエッタ（サン＝レオン）2回、コッペリア（サン＝レオン）3回、ジャヴォット（ゲルト）2回、魔法の笛（J. イワノフ）3回、魅惑の森（J. イワノフ）3回	6作 14回

次頁に続く

「図表 M テリヤコフスキー着任からプティパ死去までの帝室劇場演目動向」の続き

シーズン	プティパ作品	作品数
	プティパによる他振付家作品の改訂版	上演回数
	非プティパ作品	
1904//05 日露戦争終結	青いダリヤ1回、アシスとガラテア1回、アルレキナーダ1回、騎兵隊の休息1回、真珠3回、旅のバレリーナ1回、蝶々の気まぐれ2回、眠れる森の美女5回、白鳥の湖 (J. イワノフと共作) 3回、パリの市場1回、ファラオの娘1回、フローラが目覚め4回、魔法の鏡1回、ライモンダ5回、	14作 30回
	オンディーヌ (ペロー、プティパ改訂) 1回、海賊 (マジリエ、プティパ改訂) 5回、ジゼル (コラーリおよびペロー、プティパ改訂) 3回、せむしの小馬 (サン＝レオン) 5回、パキータ (マジリエ、プティパ改訂) 7回、フィアメッタ (サン＝レオン、プティパ改訂) 2回、ラ・フィユ・マル・ガルデ (ドーベルヴァル、プティパ改訂) 3回	7作 26回
	泉 (サン＝レオン) 1回、グラツィエッタ (サン＝レオン) 3回、 交差点にて (シリヤーエフ) 4回、コッペリア (サン＝レオン) 1回、ジャヴォット (ゲルト) 1回、フェアリー・ドール (レガート兄弟) 3回、ブラーマ (モンプレジール) 2回、	7作 15回
1905/06 第一次ロシア革命によるストライキ勃発	青いダリヤ1回、アルレキナーダ2回、くるみ割り人形 (J. イワノフと共作) 2回、ダミスの試練2回、タリスマン2回、眠れる森の美女3回、白鳥の湖 (J. イワノフと共作) 3回、ハールレムのチューリップ (J. イワノフと共作) 2回、ファラオの娘1回、フローラが目覚め2回、真夏の夜の夢1回、ライモンダ1回、ラ・バヤデール3回	13作 25回
	エスメラルダ (ペロー、プティパ改訂) 1回、海賊 (マジリエ、プティパ改訂) 2回、ジゼル (コラーリおよびペロー、プティパ改訂) 1回、せむしの小馬 (サン＝レオン、プティパ改訂) 4回、パキータ (マジリエ、プティパ改訂) 2回、ラ・フィユ・マル・ガルデ (ドーベルヴァル、プティパ改訂) 2回	6作 12回
	泉 (サン＝レオン) 1回、グラツィエッタ (サン＝レオン) 1回、コッペリア (サン＝レオン) 2回、ジャヴォット (ゲルト) 1回、ドン・キホーテ (ゴールスキー版) 7回、 庭師の王子 (クリチエフスカヤ) 1回、フェアリー・ドール (レガート兄弟) 1回、 葡萄の木 (フォーキン) 1回、魅惑の森 (J. イワノフ) 2回、	9作 17回
1906/07 プティパ、クリミアに転居 プティパ奉職60周年	青いダリヤ1回、四季2回、旅のバレリーナ2回、ダミスの試練2回、デュブレの弟子1回、眠れる森の美女4回、白鳥の湖 (J. イワノフと共作) 5回、ファラオの娘4回、フローラが目覚め2回、ライモンダ4回、ラ・バヤデール4回	11作 31回
	エスメラルダ (ペロー、プティパ改訂) 2回、海賊 (マジリエ、プティパ改訂) 3回、ジゼル (コラーリおよびペロー、プティパ改訂) 1回、せむしの小馬 (サン＝レオン、プティパ改訂) 5回、パキータ (マジリエ、プティパ改訂) 2回、フィアメッタ (サン＝レオン、プティパ改訂) 1回、ラ・フィユ・マル・ガルデ (ドーベルヴァル、プティパ改訂) 4回	7作 18回
	泉 (サン＝レオン) 3回、 エヴニカ (フォーキン) 1回、コッペリア (サン＝レオン) 2回、 ショピニアーナ (フォーキン) 1回、ドン・キホーテ (ゴールスキー版) 5回、 長靴をはいた猫 (H. レガート) 1回、フェアリー・ドール (レガート兄弟) 2回、魅惑の森 (J. イワノフ) 1回	8作 16回
1907/08	青いダリヤ1回、四季2回、ダミスの試練1回、眠れる森の美女6回、白鳥の湖 (J. イワノフと共作) 5回、ファラオの娘2回、ライモンダ5回、ラ・バヤデール2回	8作 25回
	エスメラルダ (ペロー、プティパ改訂) 2回、海賊 (マジリエ、プティパ改訂) 3回、ジゼル (コラーリおよびペロー、プティパ改訂) 1回、せむしの小馬 (サン＝レオン、プティパ改訂) 4回、パキータ (マジリエ、プティパ改訂) 3回、フィアメッタ (サン＝レオン、プティパ改訂) 1回、ラ・フィユ・マル・ガルデ (ドーベルヴァル、プティパ改訂) 4回	7作 18回
	アルミードの館 (フォーキン) 6回、泉 (サン＝レオン) 2回、コッペリア (サン＝レオン) 1回、ドン・キホーテ (ゴールスキー版) 5回、庭師の王子 (クリチエフスカヤ) 1回、 緋色の花 (H. レガート) 6回、フェアリー・ドール (レガート兄弟) 2回	7作 23回

次頁に続く

「図表 M テリャコフスキー着任からプティパ死去までの帝室劇場演目動向」の続き

シーズン	プティパ作品	作品数
	プティパによる他振付家作品の改訂版	上演回数
	非プティパ作品	
1908/09	カンダウル王 3回、四季 2回、ダミスの試練 2回、テティスとペレウス 1回、眠れる森の美女 5回、白鳥の湖 (J.I.イワノフと共作) 2回、ファラオの娘 3回、フローラの目覚め 3回、ライモンダ 3回、ライモンダ 2回、ラ・バヤデール 3回	10作 27回
	エスメラルダ (ペロー、プティパ改訂) 1回、海賊 (マジリエ、プティパ改訂) 5回、ジゼル (コラーリおよびペロー、プティパ改訂) 2回、せむしの小馬 (サン＝レオン、プティパ改訂) 2回、ラ・フィユ・マル・ガルデ (ドーベルヴァル、プティパ改訂) 3回	5作 13回
	アルミードの館 (フォーキン) 5回、泉 (サン＝レオン) 1回、エヴニカ (フォーキン) 4回、 エジプトの夜 (フォーキン) 4回 、 四季 (フォーキン) 1回 、ショピニアーナ (フォーキン) 6回、ドン・キホーテ (ゴールスキー版) 3回、パキータ (マジリエ、プティパ改訂) 3回、緋色の花 (H.レガート) 3回、フェアリー・ドール (レガート兄弟) 2回	10作 32回
1909/10 プティパ死去	カンダウル王 2回、くるみ割り人形 (J.I.イワノフと共作) 3回、四季 2回、ダミスの試練 2回、タリスマン 5回、眠れる森の美女 5回、白鳥の湖 (J.I.イワノフと共作) 5回、ファラオの娘 1回、ラ・バヤデール 4回、	9作 29回
	エスメラルダ (ペロー、プティパ改訂) 2回、海賊 (マジリエ、プティパ改訂) 2回、ジゼル (コラーリおよびペロー、プティパ改訂) 1回、せむしの小馬 (サン＝レオン、プティパ改訂) 4回、パキータ (マジリエ、プティパ改訂) 3回、ラ・フィユ・マル・ガルデ (ドーベルヴァル、プティパ改訂) 2回	6作 14回
	アルミードの館 (フォーキン) 3回、泉 (サン＝レオン) 2回、エヴニカ (フォーキン) 3回、エジプトの夜 (フォーキン) 2回、ショピニアーナ (フォーキン) 3回、ドン・キホーテ (ゴールスキー版) 3回、フェアリー・ドール (レガート兄弟) 4回	7作 20回
1910/11	青ひげ 1回、アルレキナーダ 1回、くるみ割り人形 (J.I.イワノフと共作) 2回、四季 2回、ダミスの試練 2回、タリスマン 2回、蝶々の気まぐれ 5回、眠れる森の美女 5回、白鳥の湖 (J.I.イワノフと共作) 4回、ファラオの娘 1回、フローラの目覚め 5回、ライモンダ 2回、ラ・バヤデール 4回、	13作 36回
	エスメラルダ (ペロー、プティパ改訂) 2回、ジゼル (コラーリおよびペロー、プティパ改訂) 4回、せむしの小馬 (サン＝レオン、プティパ改訂) 4回、パキータ (マジリエ、プティパ改訂) 3回、ラ・フィユ・マル・ガルデ (ドーベルヴァル、プティパ改訂) 4回	5作 17回
	アルミードの館 (フォーキン) 1回、泉 (サン＝レオン) 2回、エヴニカ (フォーキン) 5回、エジプトの夜 (フォーキン) 2回、 カルナヴァル (フォーキン) 3回 、ショピニアーナ (フォーキン) 4回、ドン・キホーテ (ゴールスキー版) 4回、フェアリー・ドール (レガート兄弟) 2回	8作 23回

図表 N プティパとテリャコフスキーの対立

Теляковский (1898-1917) および(1965)、Petipa (translated by Garafola, 1992)、Дирекции Императорских театров (1892-1912) をもとに高島登美枝が作成

※日付は西欧暦、太線はシーズンの境界を示す

※Garafola による英訳のプティパの日記の日付は、西欧暦と露暦が併記されている。しかし 1903.10.12. (露暦 9 月 29 日) の日付を誤って 10.13. とし、以後は 1 日のズレを生じたままの西欧暦表記で露暦 12 月 5 日分まで記載されているので、この期間のデータに関して本表では誤りを修正した日付で掲載した。1907 年の日記の日付は種類のみとなっているが、曜日との関係からこれは露暦であるとわかるため、本表には 13 日を加えた日付で記載した。

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場・その他
1897.05.18.	フレデリクス男爵、宮内大臣に 就任 (副大臣から昇格)		
1898.01.19.		マリインスキー劇場で《ライ モンダ》世界初演→好評	
1898.05.14.	テリャコフスキー、モスクワ帝 室劇場の支配人に就任		
1898.12.15.	ゴールスキー、《眠れる森の美 女》上演のためモスクワ出張		
1899.01.29.	ゴールスキー、ステパノフ舞踊 譜を用いて《眠れる森の美女》 モスクワ上演→好評		
1899.02.13.			レジスールにアイストフ就任
1899.08.05.	フセヴォロジスキー、エルミタージュに異動 ヴォルコンスキー公爵、帝室劇場総支配人に就任		
1899.09.22.			ヴォルコンスキー公爵、ディア ギレフを帝室劇場付特任官僚に 任命
1899.10.13.			ディアギレフ、帝室劇場年鑑編 集担当となる
1900.01.29.		エルミタージュ劇場で《ダミ スの試練》世界初演	
1900.02.04.	ゴールスキーによる《ライモン ダ》モスクワ上演	マリインスキー劇場で《ダミ スの試練》上演	
1900.02.19.		エルミタージュ劇場で《四 季》世界初演	
1900.02.22.		エルミタージュ劇場で《アル レキナーダ》世界初演	
1900.02.25.		マリインスキー劇場で《四 季》と《アルレキナーダ》上 演	
1900.02.26.		エルミタージュ劇場で《デュ プレの弟子》世界初演	
1900.11.20.	テリャコフスキー、ゴロヴィー ンを舞台美術に起用してオペラ 《氷の家》を上演→好評		
1900.12.19.	テリャコフスキー、舞台美術に コロヴィン、ゴロヴィーン、 クロットを起用して、ゴールス キー改訂による《ドン・キホー テ》をモスクワ上演→賛否われ たがおおむね好評		

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1901.01.?			ヴォルコンスキー、ディアギレフに《シルヴィア》制作を委ねる
1901.02.21.			来シーズンのグリマルディの客演、内諾
1901.03.12.			《シルヴィア》をめぐる複雑な状況についてテリャコフスキーが日記で言及
1901.03.20.			ヴォルコンスキー公爵、急進的な改革への反発の声を容れディアギレフを解雇
1901.05.04.			ヴォルコンスキー公爵、辞表を提出
1901.05.13.			皇帝、ヴォルコンスキー公爵を慰留するもヴォルコンスキーは拒絶、後任決定までは留まることで合意
1901.06.07.	テリャコフスキーを次期帝室劇場総支配人とすることに、皇帝と宮内大臣が合意、本人へ内示		
1901.06.20.	ヴォルコンスキー公爵との引継ぎを終え、内閣からの辞令も受け、テリャコフスキーが帝室劇場総支配人として正式に着任		
1901.07.03.	テリャコフスキー、1901/02シーズンでのゴールスキー版《ドン・キホーテ》のペテルブルク上演を決意		
1901.08.06.	ゴールスキー版《ドン・キホーテ》のペテルブルク上演に M. クシェシンスカヤが興味を示し、プティパへの根回しを申し出る		
1901.09.02.	テリャコフスキー体制のもとでバレエ団関係者による初顔合わせ。		
	プティパのベネフィスとしてゴールスキー版《ドン・キホーテ》上演にプティパが同意	ゴールスキー版《ドン・キホーテ》がプティパのベネフィス扱いとなることが決定	
1901.09.15.	モスクワ新シーズン開始、ゴールスキー、モスクワの公演監督となる		
1901.09.20.~22.	ゴールスキー版《ドン・キホーテ》観劇のため、プティパ、ラッパ、ゲルトがモスクワ出張		
1901.09.25.	プティパの提案を採用	《ドン・キホーテ》上演を自分ではなくゴールスキーの手で実施するようテリャコフスキーに提案	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1901.09.26.	第3・4幕改訂容認を条件に、ゲルトがゴールスキー版《ドン・キホーテ》の公演助手となる Jl. イワノフをプティパと同格のメートル・ド・バレエに昇格させる		
1901.10.01.	コロヴァインをペテルブルクの舞台美術アドバイザーに任命		
1901.10.14.			Jl. イワノフ、《シルヴィア》振付開始
1901.10.30.	モスクワからコレシチェンコが来訪し、テリャコフスキー、ラツパ、アイストフ、フセヴォロジスキー、Jl. イワノフ、ゲルト、シェンクにより《魔法の鏡》の楽曲検討会を実施	《魔法の鏡》の楽曲検討会を《ジゼル》リハーサルを理由に欠席	
1901.11.02.			Jl. イワノフ、持病のぜんそくが悪化。ゲルトが《シルヴィア》振付を引き継ぐ
1901.11.05.		『ロシア』紙にゴールスキー版《ドン・キホーテ》への批評が掲載される	
1901.11.07.	レガートの慰撫と説得に努める	レガートとの争いについて、テリャコフスキーに報告せず	プティパに叱責されたレガート（兄弟どちらか不明）が演劇部門の舞踊場面の振付を辞任すると言い出す
1901.11.16.	M. クシェシンスカヤ、ゴールスキー版《ドン・キホーテ》に全力で取り組むとテリャコフスキーに約束する		
1901.11.19.	テリャコフスキー、プティパの奉職55周年記念公演の演目を《眠れる森の美女》とする提案	プティパ、テリャコフスキーからの演目変更提案を拒絶	
1901.12.02.	テリャコフスキー、ヴェラ起用を却下 プティパの業務報告怠慢を非難 ゴールスキー版《ドン・キホーテ》へのプティパからの批判を趣味の相違だと一蹴 プティパの辞任のほめかしには沈黙で応じる	プティパ、テリャコフスキーを訪れ、舞踊学校在学中の末娘ヴェラの《眠れる森の美女》の赤ずきん役起用を申し出る ゴールスキー版《ドン・キホーテ》の批判をテリャコフスキーに述べる 辞任を口にする	
1901.12.15.	ゲルト辞任、テリャコフスキーに知らされず	ゴールスキーが第3・4幕の改訂を認めなかったため、ゲルトがアシスタントを辞任	Jl. イワノフとゲルトによる《シルヴィア》輸入上演→不評
1901.12.24.	闘病中のJl. イワノフ、心臓発作により死去		
1902.01.09.	《ドン・キホーテ》の舞台美術を劇場関係者にお披露目し、点検		

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1902.01.14.		ヨハンソンの談話と共に、『ペテルブルク新聞』紙にゴールスキー版《ドン・キホーテ》の批判的記事が掲載される	
1902.01.16.	ラッパから M. クシェシンスカヤの妊娠の報告を受ける		M. クシェシンスカヤは、妊娠しているが踊ることを希望
1902.01.17.	ゴールスキー版《ドン・キホーテ》、マリインスキー劇場でのリハーサル開始		
1902.01.20.	《ドン・キホーテ》の舞台美術に関して、ペテルブルクのスタッフ側に混乱が発生		
1902.01.22.	ゴールスキー立ち合いの元で《ドン・キホーテ》、オーケストラ・リハーサル実施 リハーサルを見学したバクストが、舞台美術に好意的な感想を寄せる		
1902.02.02.	ゴールスキー版《ドン・キホーテ》をペテルブルクで上演（舞台美術：コロヴァイン、ゴロヴァイン、クロット）→皇帝と皇族は称賛したが、観客間では賛否割れる		
1902.02.03.	保守系マスコミからの《ドン・キホーテ》批判に反発を示す 口頭で称賛を伝えに来る人々が存在	『ペテルブルク新聞』、『ペテルブルク・リーフレット』、『ノーヴァヤ・プレーミヤ』に《ドン・キホーテ》批判の記事が掲載される	《ジャヴオット》リハーサル
1902.02.09.			今シーズン限りでワルシャワへ異動となるチェケッティのお別れベネフィスとして《ドン・キホーテ》が上演される
1902.02.27.		『ペテルブルク新聞』に《ドン・キホーテ》への批判的記事が掲載される	
1902.02.28.	《海賊》のリハーサル実施をめぐってプティパとテリャコフスキーの状況把握に食い違いが生じ、テリャコフスキーはプティパを嘔吐つきと断じる		
1902.03.07.		エルミタージュ劇場で《侯爵夫人の心》世界初演	
1902.03.08.	A. ルビンシテインのオペラ《悪魔》をコロヴァインの舞台美術で上演	《悪魔》の一部の出演者による衣装着用ボイコット、およびセルゲイ・ミハイロヴィチ大公からの批判的見解	
1902.03.21.	川上貞奴が、皇帝夫妻や皇族臨席のもとマリインスキー劇場で公演。		
1902.03.28.	《魔法の鏡》についての話し合い。舞台美術はゴロヴァインが担当すると決定		
1902.04.01.	プティパ擁護記事の背後にシリャーフの働きがあると推測して怒る	『ペテルブルク・リーフレット』紙にプティパ擁護記事が掲載される	
1902.04.14.	M. クシェシンスカヤの許諾に基づき、パヴロフを《ラ・バヤデール》全幕に起用することでテリャコフスキー、プティパが合意		
1902.04.21.	テリャコフスキー、日記中でプティパが決定した《魔法の鏡》の配役に疑問を呈する		
1902.05.01.	今夏舞踊学校卒業のカルサーヴィナとキャクシュトがマリインスキー劇場でデビュー、成功をおさめる		

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体
1902.05.06.	フランス大統領歓迎公演の会場がマリンスキーからツァールスコエ・セローに変更となる 25年間未使用だったため、改修工事が開始される テリャコフスキー、歓迎公演の上演演目をゴールスキー版《せむしの子馬》とプティパ＝イワノフ版《白鳥の湖》とすることを決定		
1901.05.14.		『ペテルブルク新聞』にプティパによるゴールスキー批判の記事が掲載される	
1902.05.19.	バレエ団員の反抗的態度に苛立ち	フランス大統領歓迎公演リハーサル時に、バレエ団員がゴールスキー版《せむしの子馬》に反抗的態度を見せ、プティパの登場に喝采を送る	
1902.05.21.	ラッパが《せむしの子馬》を批判し、バレエ団員の反抗的態度に共感していることに怒る	バレエ団員らのプティパ寄りの態度、続く	
1902.05.22.	フランス大統領からの下賜品授与者リストからプティパの名を削る		フランス大統領歓迎公演開催
1902.05.23.	ラッパを呼び出し、歓迎公演での態度を叱責		
1902.05.29.	フレデリクス男爵にラッパ更迭を上申、内諾を得る		
1902.08.12.	アシスタントのラッパを更迭		
1902.08.14.	スカラ座メートル・ド・バレエのコッペーニが1シーズン契約の第二メートル・ド・バレエ就任		
1902.09.14.	モスクワ、ゴールスキーをメートル・ド・バレエとして新シーズン開始		
1902.09.20.	プティパとアイストフに配役をめぐる収賄と近親優遇に疑念を抱く		
1902.09.26.		《魔法の鏡》についての会合。資料不備に加えて、台本がフランス語のままロシア語翻訳されていないため、テリャコフスキーが読めない。配役も決定できない。	
1902.10.27.	プティパからの《魔法の鏡》降板願いを、既に9,000ルーブルと2年以上の月日を制作に費やしていることを理由に却下	コッペーニによる《泉》の輸入上演のリハーサルにより《魔法の鏡》のリハーサル時間が削られていることを理由に、《魔法の鏡》振付の降板を願い出る	
1902.11.01.	ヴァイチ、テリャコフスキーのアシスタントに就任		
1902.11.14.	チェケッティ、ワルシャワの舞踊学校校長に異動		

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1902.12.19.	ゴロヴィーン、パテルブルク帝室劇場美術家に就任		
1903.01.05.		《魔法の鏡》の制作最終段階に到達 第4幕の演出と幾つかのダンスを残すのみ	
1903.01.16.	プティパが《魔法の鏡》の振付手直しを繰り返すことで衣装制作時間が不足することを危惧	この日から病欠ダンサーが増加し、リハーサルの進捗が滞る	
1903.01.24.	M. クシェシンスカヤ、エルミターージュ公演の配役への不満をテリャコフスキーに申し出る		
1903.02.01.		プティパ、Ф. クシェシンスキーの勤続50周年ベネフィスでの祝辞を喉の痛みのため断る	
1903.02.04.		重症の風邪を引くが《魔法の鏡》のリハーサルは継続	
1903.02.07.	《魔法の鏡》の前半のオーケストラ合わせ		
1903.02.09.		風邪のためリハーサル欠席	
1903.02.11.	プティパの拒絶は、シーズン末までに上演回数が減少することを危惧したことによると見る	チケットが完売であり、観客に迷惑がかかることを理由に上演延期を拒絶	制作スタッフから衣装の不備を理由とする4日間の上演延期が提案される
1903.02.14.	《魔法の鏡》舞台美術付きリハーサル		
1903.02.21.	《魔法の鏡》衣装付きリハーサル		
1903.02.22.	マリインスキー劇場で《魔法の鏡》世界初演 プティパとテリャコフスキーで評価の相違、舞踊評・観客の評価も割れる 02/03 シーズン中の上演はこの1回限り		
1903.03.02.		皇帝より終身メートル・ド・バレエに任じられ、9,000ルーブルの終身年金を授与される。	
1903.03.04.		観衆の前で皇帝に謝意を表明。皇帝からはねぎらいの言葉	
1903.03.06.	クルペンスキーを特任マネージャーに任命し、バレエ団と舞踊学校の管理強化		
1903.03.16.		皇帝からダイヤモンドを下賜される	
1903.03.22.		《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の作曲指示書を作成し、ドリゴと打ち合わせ	
1903.03.29.		フセヴォロジスキーに、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》のドリゴとの打ち合わせ済みの部分を披露	

次頁へ続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1903.04.16.		プティパ宅をドリゴが訪問、プティパから《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の作曲指示書を受領	
1903.04.26.			《眠れる森の美女》上演通算100回
1903.04.29.		フセヴォロジスキーと《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》についての話し合い。配役構想をフセヴォロジスキーに提出。	
1903.05.06.	テリャコフスキー、バレエ団の予算と昇給を話し合う場として、プティパ、アイストフ、ゲルト、ドリゴで構成される「バレエ委員会」を創設		
1903.05.14.		ヴェラの舞踊学校卒業試験（12点満点で11点）と卒業公演を見学	
1903.05.16.		マリインスキー劇場でヴェラのデビュー公演	
1903.05.20.		ドリゴと共にフセヴォロジスキーのもとで《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》についての話し合い	
1903.05.27.	《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の上演を許可。フセヴォロジスキーとの対話に不快感。	《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》上演許可のため、フセヴォロジスキーがテリャコフスキーを訪問 ヴェラが舞踊学校を卒業	
1903.05.28.		ヴェラの舞踊学校卒業祝いパーティーをレストランで開催	
1903.08.29.	《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》のフセヴォロジスキーによる舞台美術に不満		
1903.09.14.		プティパの推薦によりシリャーエフ、第二メートル・ド・バレエに就任	
1903.09.15.		フセヴォロジスキーと2時間対談	
1903.09.19.	ドリゴ、プティパ、テリャコフスキーでコレシチェンコの改訂した《魔法の鏡》の楽曲のチェック		
	バレエに全く適さない音楽だと呆れる	改訂版《魔法の鏡》の楽曲への不満を投げやりに記述	
1903.09.20.		ドリゴを同伴し、模型（人形）を使ってフセヴォロジスキーに振付・演出を説明	
1903.09.28.	1年後、舞踊学校からソコロフを解雇することを議事録に記載		
1903.10.02.	アイストフ解雇案に反対する空気がバレエ団全体にあるとの報告をクルペンスキーから聞く	《魔法の鏡》の配役表をアイストフ経由でヴィチに提出	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1903.10.03.		コレシチェンコ、ドリゴと共に《魔法の鏡》の楽曲変更とそれに伴う振付変更についてダンサーに説明	
1903.10.06.	コレシチェンコがプティパの種々の不満をテリャコフスキーに告げ口	コレシチェンコとドリゴが来訪し、《陽光》の改訂楽曲を演奏。プティパは気に入る。	
1903.10.07.	プティパが《ラ・バヤデール》と《オンディーヌ》の配役を行おうとしていることへの批判 バレエ委員会に新たに H. レガート、M. クシェシンスカヤ、ブレオブラジェンスカヤ、クルペンスキーを追加。		
1903.10.08.	バレエ委員会会合。《ラ・バヤデール》の配役について		
		クルペンスキーがプティパ宅を訪問、《ラ・バヤデール》の配役表へのサインを求める。プティパは不服。	
1903.10.10.	プティパがメートル・ド・バレエとして配役権限を掌握し続けてきたことを批判。バレエ委員会に委ねるべきだとの考え。		
1903.10.11.	アイストフ更迭、代わりにセルゲイエフがレジスールに任命される		
1903.10.12.		バレエ委員会のことでヴィチと話し合い。	
1903.10.16.	ヴィチから、M.クシェシンスカヤからの賄賂の顛末をプティパが話したとの報告を受ける	昨年、M.クシェシンスカヤがプティパに2,000ルーブルを渡そうとしたことについて、ヴィチに話す	
1903.10.17.	ヴィチのとりなしに対して、プティパがメートル・ド・バレエとしてバレエ団の秩序維持を怠っていたプティパにと伝えるよう返答	バレエ委員会への参加に同意 賄賂問題についてテリャコフスキーへのとりなしをヴィチに頼む	
1903.10.18.	M.クシェシンスカヤからの賄賂問題についての説明のためプティパ来訪	M.クシェシンスカヤからの賄賂問題についての説明のためテリャコフスキーを訪問	
1903.10.19.	バレエ委員会会合。《ジゼル》と《騎兵隊の休息》について。プティパが議長。		
1903.10.26.	《青ひげ》のキャスティング変更（入団1年目のヴェラの抜擢）をめぐるバレエ委員会が紛糾		
1903.10.27.		プティパ、今後バレエ委員会に出席したくない、旧作のリハーサルを行わないことをヴィチに通告（実際には《青ひげ》のリハーサルを放棄したのみ）	
1903.10.31.	バレエ委員会会合。《アルレッキーナ》について。キャクシュトとルキアノフの配役を交換する案が提出され、プティパは困惑。		

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1903.11.02.		プティパに批判的な記事がマスコミに掲載される 舞踊学校に向き、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》に起用する学生の選抜を行う。 ドリゴがプティパ宅を来訪し、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の楽曲を演奏。	
1903.11.05.	『ペテルブルク新聞』にオペラ《プスコフの娘》のゴロヴィーンの舞台美術への好意的批評が掲載される		
1903.11.06.		《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の楽曲を聴くため、フセヴォロジスキーがプティパ宅を来訪。この時プティパは自身が選んだ配役表をフセヴォロジスキーに呈示。	
1903.11.08.	ゴロヴィーン、コレシチェンコらがテリャコフスキー宅に集まり、プティパが舞台美術や音楽に指示を出し、それぞれの専門家を尊重しないことを批判する話し合いが行われる		
1903.11.09.	最近マスコミの論調に変化が見え始め、ゴロヴィーンに好意的な見解が増えていることを喜ぶ。	舞台美術のクソフ男爵が《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の模型（人形）を完成し、プティパに見せる。	※1 ゲルメルセン Василий Васильевич Гельмерсен（1873～1937）…宮内省の役人。1900年以降、影絵アーティストとして名を知られるようになる。
	夕方、テリャコフスキーのもとをフセヴォロジスキー、プティパ、ドリゴ、クソフ男爵、ゲルメルセン※1 が訪れ、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》を披露		
	ルイ XIV 世スタイルにこだわるフセヴォロジスキーへの反発		
	集客のため M. クシェシンスカヤを使わずプレオブラジェンスカヤを起用したことに反発。揉め事を押し付けられたと解釈する	《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の配役表をテリャコフスキーに提出。	
1903.11.10.		セルゲイエフに《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の配役を通達し、翌日関係者を舞踊学校に集合させるよう通達	
		《くるみ割り人形》の配役表をセルゲイエフに渡す	
1903.11.11.		舞踊学校で《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の初顔合わせ	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1903.11.12.	日記に、ペテルブルクの観客がフセヴォロジスキーやプティパ、ナブラーヴニク、K. イワノフ、ポノマレフらのまるでお菓子の箱の絵のようなスタイルを好み、モダニズム芸術を理解しないことを嘆く記述。	バレエ委員会もしくは配役をめぐってヴィチ、クルペンスキーと対談し、バレエ委員会には二度と参加しないと告げる	
1903.11.13.	フセヴォロジスキーが《薔薇のつばみと蝶のロマンス》の配役からプリマ・バレリーナ・アッソルータである M. クシェシンスカヤを除外したことについて、考えれば考えるほど自分に迷惑をかけるための措置だと感じ、宮内大臣に報告することを決意する		
1903.11.14.	昨年、M. クシェシンスカヤがプティパに 2,000 ルーブルを渡そうとしたことについて、ヴィチやクルペンスキーの臨席のもとで問いただす	M. クシェシンスカヤからの 2,000 ルーブル問題について弁明	
1903.11.10.		セルゲイエフに《薔薇のつばみと蝶のロマンス》の配役を通達し、翌日関係者を舞踊学校に集合させるよう通達	
		《くるみ割り人形》の配役表をセルゲイエフに渡す	
1903.11.11.		舞踊学校で《薔薇のつばみと蝶のロマンス》の初顔合わせ	
1903.11.12.	日記に、ペテルブルクの観客がフセヴォロジスキーやプティパ、ナブラーヴニク、K. イワノフ、ポノマレフらのまるでお菓子の箱の絵のようなスタイルを好み、モダニズム芸術を理解しないことを嘆く記述。	バレエ委員会もしくは配役をめぐってヴィチ、クルペンスキーと対談し、バレエ委員会には二度と参加しないと告げる	
1903.11.13.	フセヴォロジスキーが《薔薇のつばみと蝶のロマンス》の配役からプリマ・バレリーナ・アッソルータである M. クシェシンスカヤを除外したことについて、考えれば考えるほど自分に迷惑をかけるための措置だと感じ、宮内大臣に報告することを決意する		
1903.11.14.	昨年、M. クシェシンスカヤがプティパに 2,000 ルーブルを渡そうとしたことについて、ヴィチやクルペンスキーの臨席のもとで問いただす	M. クシェシンスカヤからの 2,000 ルーブル問題について弁明	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1903.11.16.	M.クシェシンスカヤを召喚し、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の配役から外れたことについての気持ちを確認。《旅のバレリーナ》に配役すると約束		
	ヴイチ、プティパらと共に改訂版《魔法の鏡》の舞台美術の半分をチェック M.クシェシンスカヤの参加を許可。 舞台美術へのプティパの意見を愚かな妄言と取る	改訂版《魔法の鏡》の舞台美術、森の場面への転換の効果が低いとの感想	
1903.11.18.	プティパに批判的な舞踊評論家のリハーサル見学に怒ってプティパが退席する騒ぎが発生したことに閉口する	エルミタージュ劇場でフセヴォロジスキーと共に舞台美術と装置のスタッフとの打ち合わせ	
	『ノーヴァヤ・プレーミヤ』紙がモスクワで上演されたゴールスキー版《金の魚》の振付と美術（コロヴィン）、制作について批判的記事を掲載		
1903.11.19.		改訂版《魔法の鏡》の〈花のワルツ〉のリハーサルを実施	
1903.11.20.	年齢のせいで目が悪くなったプティパがゴロヴィーンに難しい要求を次々出すことを憂慮		
	『ルースカエ・スローヴァ』紙（モスクワ地方紙）に《金の魚》への好意的記事が掲載される		
1903.11.21.		バレエの座席の定期購入者の集いに招かれる	
1903.11.22.		将軍や提督ら 12 名から好意を示す電報を受け取る（おそらくは前日の礼）	
1903.11.23.	改訂版《魔法の鏡》舞台美術チェック。プティパが舞台美術に好意的な姿勢を示したことに驚く。舞台美術を批判したら攻撃しようとしてテリャコフスキーはプティパの狡猾さに呆れる。M.クシェシンスカヤは舞台美術を気に入る	ドリゴの来訪 改訂版《魔法の鏡》の残りの舞台美術のチェック	
1903.11.24.	プティパがバレエ団員の面前でセルゲイエフとシリャエフを叱る。テリャコフスキーはヴイチに皆の前で 2 人を賞賛するよう指示		

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1903.11.25.		改訂版《魔法の鏡》の〈マズルカ〉のリハーサルを実施	
1903.11.26.		《オンディーズ》の配役をクルペンスキーに渡す	
1903.11.27.	プティパがゲルトの不調を理由に《ライモンダ》公演を中止したがっていると信じ、ゲルトの代役を探すよう命じる	《ライモンダ》でヴェラが第3幕の〈Grand pas Classique hongrois〉を踊ったことに歓喜	学生対象の《ライモンダ》公演でゲルトが足の不調でシリャエフが代役を務め成功
		ドリゴがプティパ宅を訪問、改訂版《魔法の鏡》のカット部分の打ち合わせ	
1903.11.28.	フセヴォロジスキー制作のバレエにおける表面的な上品さは冷笑的で反芸術的な効果をもたらすと分析。観客に媚びる劇場上層部の芸術は後ろに下がることになったと断じる。	改訂版《魔法の鏡》第1幕の振付を行う	
1903.11.29.	プティパに電話し、最近の彼の行動について対話するも平行線	改訂版《魔法の鏡》の舞台美術に少々変更を要望するためテリャコフスキーを訪れる	
1903.11.30.		改訂版《魔法の鏡》第1幕の振付の続きを行う	《魔法の笛》、《フェアリー・ドール》、《フィアメッタ》抜粋を上演
1903.12.01.		改訂版《魔法の鏡》第1幕の振付の続きを行う	トレフィロワがソコロワとパヴロワと喧嘩。ソコロワとパヴロワが『ペテルブルク新聞』にパヴロワのための記事を書くよう働きかける
1903.12.03.	プティパ、テリャコフスキー立ち合いで《ファラオの娘》の4人の黒人役を舞踊学校学生から選抜		
1903.12.05.		改訂版《魔法の鏡》、主役・ソリスト級ダンサーの振付を実施	
1903.12.06.		《旅のバレリーナ》の振付構想を書き終える。《魔法の鏡》終幕のC.レガートのヴァリエーションについてモスクワのコレシチェンコに手紙を送付	《ファラオの娘》通算205回目の上演。満席で大成功。
1903.12.07.		改訂版《魔法の鏡》の新曲部分の振付を実施	
1903.12.08.		改訂版《魔法の鏡》の振付創作	
1903.12.09.		コレシチェンコからの返信を受領	《ライモンダ》通算27回目の上演。
1903.12.11.	パヴロワがリハーサルの伴奏者をめぐってエゴロワと揉めた件の裏にソコロワがいると解釈		パヴロワがリハーサルに必要な伴奏者をエゴロワとゴルシエンコワに取られたと主張してトラブルになる
1903.12.13.		フセヴォロジスキーを訪ねる	《魔法の笛》、《フェアリー・ドール》、《フィアメッタ》抜粋を上演

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1903.12.14.		ヴェラがソコロフと共にパレトマヌのディナーに招待され出かける	
1903.12.16.	M. クシェシンスカヤがバレエから外されていることを皇帝が知ったとするならば後に問題となる懸念を強く宮内大臣に主張。最初は仮定の話であると取り合なかつた宮内大臣も、テリャコフスキーの熱心さに折れ、翌日皇帝と話すことを約束。		皇帝からエルミタージュ公演構想案の承認が、宮内大臣経由でテリャコフスキーに伝達される。皇帝は M. クシェシンスカヤがバレエの出演者から除外されていることに気付いているのかいまいち不明。
1903.12.17.	M. クシェシンスカヤ不在のエルミタージュ公演構想案問題に関して、皇帝は検討の上返答すると宮内大臣に返答。 宮内大臣がテリャコフスキーの意図とは異なるトーンで本件を皇帝に上奏したことに困惑。	テリャコフスキー宛に、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》のリハーサルスケジュールを送付。現在週に 1～2 度なので間に合わなくなることを懸念。 改訂版《魔法の鏡》の振付。第 1 幕〈クラコヴィエンス〉と〈コーダ〉	
1903.12.18.	テリャコフスキー、改訂版《魔法の鏡》に対し、プティパやフセヴォロジスキーが観客の批判を扇動しているという噂の存在を指摘。プティパを邪悪で危険な人物であるとして宮内大臣に解雇を迫り、宮内大臣からなだめられる。宮内大臣は、シーズン末に何とかするとの返答。	クソフ男爵に《旅のバレリーナ》の振付構想と舞台美術指示を送付。配役表は既に送付済み。	
	テリャコフスキー、プティパの申し出により、リハーサルのスケジュールの組み直し。皇帝の聖名祝日にも稽古を入れることになる	《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》のリハーサル時間不足をテリャコフスキーに申し出る	
	テリャコフスキーによるエルミタージュ公演構想案修正案 (M. クセシンスカヤの名を書き加えたもの) に、皇帝が承認の署名をして宮内大臣経由で返却。		
1903.12.19.	皇帝の聖名祝日にリハーサルを実施するのはプティパの 56 年の帝室劇場生活で初めてであるとのプティパの発言を劇場上層部への批判と解釈。 リハーサルに立ち会っていたクルペンスキーが、この日のリハーサルが稽古時間不足を訴えるプティパに応じて加えられたものだと言及、プティパを叱る	《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》のリハーサル初日。この場で初めて楽曲を聴く。見学者約 100 名。白い蝶の登場から着手。 稽古開始時に皇帝の聖名祝日にリハーサルを実施するのはプティパの 56 年の帝室劇場生活で初めてであると挨拶。	皇帝の聖名祝日
		クソフ男爵に改訂版《魔法の鏡》の配役変更を連絡	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1903.12.20.	エルミタージュ劇場公演のバレエについてテリャコフスキーとフセヴォロジスキーの話し合い。テリャコフスキーが訪問した時、フセヴォロジスキーは騎兵隊の將軍※2（テリャコフスキーは騎兵隊出身である）とフセヴォロジスキー時代のバレエを懐かしむ会話を交わしており、テリャコフスキーを苛立たせた。	※2 騎兵隊の元將軍…ジェルトゥーヒン將軍 Антон Николаевич Желтухин (1834～1914)	シリャーエフが第二メートル・ド・バレエとしてリハーサルを実施した《オンディーヌ》上演。主演バヴロワとトレフィロワ。舞台美術はゴロヴィーン。
1903.12.21.		《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》リハーサル第2回目。ブレオブラジェンスカヤがワルシャ出張中で不在。薔薇のつぼみの登場まで振付。パ・ド・トロワの振付は自分でも気に入らない。	
1903.12.22.		《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》リハーサル第3回目。ブレオブラジェンスカヤ不在のまま。7名が体調不良で欠席。	
1903.12.25.	ヨハンソン没する		
1903.12.26.	モスクワ出張中の M. クシエシンスカヤがゴールスキーと対立したとの情報を入手	改訂版《魔法の鏡》の配役変更箇所の振付。 《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》のリハーサル第4回目。5名欠席。年取った蝶の登場まで振付。バレエ団員から拍手を受ける。	
1903.12.27.			最近、バレエ公演の年間予約席の入手が困難。皇族でもボックス席を入手できない事例も。
	葬儀に出席し、棺をかつぐ	葬儀に参列	ヨハンソン葬儀
		《せむしの小馬》のフレスコ画の場面でヴェラが踊ったことを喜ぶ	《せむしの小馬》上演。満席で大成功。
1903.12.28.		改訂版《魔法の鏡》オーケストラ・リハーサル。音楽にも舞台美術にも不満。M. クシエシンスカヤは不在。	
1903.12.29.		改訂版《魔法の鏡》第2幕以降のオーケストラ・リハーサル。開始が遅れる。	
1903.12.30.		改訂版《魔法の鏡》第1幕バヴロワの箇所を振付。 《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》第5回目。年取った蝶の振付と24人の群舞と共に踊るひな菊の振付を行う。	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1903.12.31.		改訂版《魔法の鏡》のリハーサル	
1904.01.01.		改訂版《魔法の鏡》のリハーサル	
1904.01.02.		《ライモンダ》のリハーサル後、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の第6回リハーサル。ドリゴ不参加。	
1904.01.03.		ドリゴと共に《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の確認	《ライモンダ》通算28回目の公演。
1904.01.04.		《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》第7回目のリハーサル。薔薇の開花まで振付。キンレンカを従えた庭の女王・百合の嫉妬の場面、〈奔放なワルツ〉まで振付を実施。	
1904.01.05.	改訂版《魔法の鏡》オーケストラ・リハーサルに出席。プティパが怒ってばかりいると感じる。プティパがヴェラの特別扱いを要求したと日記に記す。	改訂版《魔法の鏡》オーケストラ・リハーサル。衣装なしで夜中までかかったことに憤慨。	
	テリャコフスキー、リハーサル時間が不足しようとして《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》は上演決行すると告げる	プティパ、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》のリハーサル時間不足を危惧	
1904.01.06.		改訂版《魔法の鏡》の〈ティロリアンヌ〉の振付を変更 《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》第8回目のリハーサル。プレオブラジェンスカヤの最初のヴァリエーション、フォーキンとトレフィロワの登場、パヴロワとゲルトのバの振付を実施	
1904.01.09.	改訂版《魔法の鏡》衣装付きリハーサル		
	テリャコフスキー、M.クシェシンスカヤに引退の意志を確認		
	M.クシェシンスカヤが舞踊ジャーナリズムの好意的記事を期待してフデコフをリハーサル見学に招待		
1904.01.10.			改訂版《魔法の鏡》上演（コール・ド・バレエのベネフィス）。満席で観客からは好評、舞踊評は冷淡
1904.01.11.	ペテルブルクのマスコミが《魔法の鏡》の美しさを理解しないことを嘆く	『ペテルブルク新聞』に改訂版《魔法の鏡》の舞踊評が掲載される（フデコフ執筆）。プティパの振付をと衣装の多彩さを褒め、コレシチェンコの音楽には厳しい評価。	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1904.01.12.	『ノーヴァヤ・ブレーミャ』紙に改訂版《魔法の鏡》への批判記事（ベリヤーエフ執筆）が掲載される。同紙は、コール・ド・バレエからプティパへの花輪贈呈が劇場上層部によって阻止された件にも言及している。		
	宮内大臣に『ノーヴァヤ・ブレーミャ』の件を申し立て、内務省報道局から措置が取られることになる		
1904.01.15.	『ペテルブルク新聞』紙に《魔法の鏡》の失敗の理由を分析した記事が掲載される（執筆者：ディアギレフ）		
	『ノーヴァヤ・ブレーミャ』紙の一件で、内務省報道局からの査問に応じた劇場側スタッフがテリャコフスキーに不利な証言を行う。		
1904.01.17.		プティパ、マリインスキーでの《エスメラルダ》公演で「クラシック・バレエの唯一の守護者に」と書かれた花輪を贈呈される	《エスメラルダ》上演。
1904.01.18.	『ペテルブルク新聞』と『ノーヴァヤ・ブレーミャ』紙に《エスメラルダ》への好意的な舞踊評が掲載される。		
1904.01.19.	皇帝、皇后と相談の上、エルミタージュ劇場公演の演目を3つから2つに減らすことを決定		

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1904.01.20.	皇后が改訂版《魔法の鏡》の再演を希望しているという話をゴロヴィーンから聞く。皇后のご下間に「バレットマーヌの反発があるので再演はおそらくない」との答えに皇后は「劇場はバレットマーヌのためだけにあるのではない」と答えたという。		
	テリャコフスキー、女性ダンサーとバレットマーヌの恋愛関係が多発し、風紀が乱れていることを宮内大臣に報告		
	皇帝が皇后と相談の上、エルミタージュ公演からバレエを2演目とも削除すると決定したことをテリャコフスキーと宮内大臣で確認。これら2作品がフセヴォロジスキー制作であることを皇帝が理解しているかを、翌日宮内大臣経由で確認してもらうことに。		
1904.01.21.	バレエが削除されたエルミタージュ劇場公演のプログラムに皇帝が承認の署名を行う。《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》はマリインスキー劇場で上演するか、予備プログラムとすることになった。		フデコフがバレットマーヌのディナーの後、トレフィロワの部屋に行き、一晚滞在していたところを、トレフィロワの恋人であるリムスキー＝コルサコフと鉢合わせし、暴力事件になる。
1904.01.22.	エルミタージュ劇場公演のプログラムからバレエを除外することを、皇后と相談の上で決定したと、皇帝がわざわざテリャコフスキーに話す。理由はテリャコフスキーにも不明。	プティパ、エルミタージュ劇場公演からバレエが削除されたことを知らされ、これまでの仕事が無に帰したことにショックを受ける	
1904.01.23.		プティパは事態を受け、フセヴォロジスキーを訪問。フセヴォロジスキーは病気だがプティパと面会。	
1904.01.24.	皇帝の決定を受けて、テリャコフスキーはフセヴォロジスキーに《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》のマリインスキー劇場上演を打診したが、フセヴォロジスキーからは病気のため返信なし		

次頁へ続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1904.01.26.	ゴロヴィーンはエルミタージュ公演からのバレエ除外がテリャコフスキーの力によるものと解釈している。K. イワノフは、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》のような芸術性の高い作品が《魔法の鏡》を凌駕することをテリャコフスキーが恐れたのだと言っている。	M. クシェシンスカヤの引退ベネフィスの配役表がゲルトから送付されるが署名せず	
1904.01.27.		《眠れる森の美女》のリハーサルが実施されているが、プティパのもとにはリハーサルについての連絡が全くない	
1904.01.28.		ドリゴの来訪	
1904.01.30.		公演リハーサルに関する書類が全く届かないことを訝る	
1904.01.21.	バレエが削除されたエルミタージュ劇場公演のプログラムに皇帝が承認の署名を行う。《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》はマリインスキー劇場で上演するか、予備プログラムとすることになった。		フデコフがバレットマースのディナーの後、トレフィロワの部屋に行き、一晚滞在していたところを、トレフィロワの恋人であるリムスキー＝コルサコフと鉢合わせし、暴力事件になる。
1904.01.22.	エルミタージュ劇場公演のプログラムからバレエを除外することを、皇后と相談の上で決定したと、皇帝がわざわざテリャコフスキーに話す。理由はテリャコフスキーにも不明。	プティパ、エルミタージュ劇場公演からバレエが削除されたことを知らされ、これまでの仕事が無に帰したことにショックを受ける	
1904.01.23.		プティパは事態を受け、フセヴォロジスキーを訪問。フセヴォロジスキーは病気だがプティパと面会。	
1904.01.24.	皇帝の決定を受けて、テリャコフスキーはフセヴォロジスキーに《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》のマリインスキー劇場上演を打診したが、フセヴォロジスキーからは病気のため返信なし		
1904.01.26.	ゴロヴィーンはエルミタージュ公演からのバレエ除外がテリャコフスキーの力によるものと解釈している。K. イワノフは、《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》のような芸術性の高い作品が《魔法の鏡》を凌駕することをテリャコフスキーが恐れたのだと言っている。	M. クシェシンスカヤの引退ベネフィスの配役表がゲルトから送付されるが署名せず	
1904.01.27.		《眠れる森の美女》のリハーサルが実施されているが、プティパのもとにはリハーサルについての連絡が全くない	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1904.01.28.		ドリゴの来訪	
1904.01.30.		公演リハーサルに関する書類が全く届かないことを訝る	
1904.01.31.	エルミタージュ公演からのバレエ除外を知った後にフセヴォロジスキーが決定を覆すために行動していたことを知る（結局、決定は覆らなかった）。《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の企画自体が、フセヴォロジスキーが主導してプティパやドリゴ、プレオブラジェンスカヤを巻き込んだものであり、彼の年齢になったらこうした策動は辞めるべきだ、と日記に記載。		
1904.02.01.		フセヴォロジスキーを訪問し、語らう。 「私の美しい芸術的キャリアは終わった。57年の奉仕だ。自分にはまだ働く力があるが、3月11日には86歳になる」と日記に記載	
1904.02.02.		旧作のリハーサルを行わないと宣言したためリハーサルの連絡が来ないのだと考える	
1904.02.03.		エルミタージュ公演のオペラ《悪魔》のリハーサル。舞踊場面の振付はプティパのものだが、今回のリハーサルはシリャーエフが行った。	《眠れる森の美女》通算101回目の上演。
1904.02.05.		エルミタージュでのオペラ演目に出演するヴェラのため、プティパは劇場に足を運ぶ。上演はされなくとも自分は《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》を創作したのだ、と日記に記載。	エルミタージュの公演日（本来は《薔薇のつぼみと蝶のロマンス》の世界初演となるはずだった日）
1904.02.06	日本、ロシアに国交断絶を通告		
		エルミタージュ公演のオペラ《悪魔》はプティパ振付なのにプログラムに彼の名前の記載がなかったことに気付く	
1904.02.09.		皮膚の痛みに見舞われ、自分はこれ以上働けないと日記に記載。	
1904.02.10.	日本、ロシアに宣戦布告。これを受け帝室関係者の観劇は以後、原則的には停止となる		
1904.02.13.		自宅で『自伝』執筆	
1904.02.17.			M. クシェシンスカヤの引退公演 彼女と親しい帝室関係者は観劇
1904.03.16.	教本についてのプティパの返信が遅かったことに怒りを覚える	プティパ、モスクワ舞踊学校のための教本について返信	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1904.02.25.	モスクワ舞踊学校のための教授メソッドの教本が完成。テリャコフスキーは、プティパ、バレエ委員会、ペテルブルク舞踊学校教師らにこのレビューを命じる		
1904.03.07.		バレエ・クラスのための教本案を執筆し、プイチに提出	
1904.03.28.		リハーサルのスケジュールの連絡を送らないことを抗議し、セルゲイエフに手紙を出す。セルゲイエフはすぐ返信	
1904.03.29.		サン＝ジョルジュの親族からパリで《ファラオの娘》を上演する依頼の手紙が届くが、体力と健康を理由に断る	
1904.03.30.		パヴロワの《パキータ》のリハーサルを実施	
1904.04.07.		バレエ教本の件でテリャコフスキーら計 12 名と会合。“No good.”と日記に記載。	
1904.04.09.		日記にヴェラのキャリアを助けてやれないことを嘆く記述。	
1904.04.14.		《せむしの小馬》のリハーサルを実施	
1904.04.15.		《せむしの小馬》のリハーサルおよびヴェラとベケフィの〈白猫〉のパ・ド・ドウのリハーサルを実施	
1904.04.16.		《せむしの小馬》のリハーサルを実施	
1904.04.17.		《せむしの小馬》を観劇。ヴェラがフレスコ画の場面のソリストを務める	《せむしの小馬》通算 51 回目の上演。M. クシェシンスカヤが主役をブレオブラジェンスカヤに譲って以来最初の公演
1904.04.18.		《海賊》のリハーサルに少しだけ顔を出す	
1904.04.20.		ヴェラとベケフィの〈白猫〉のパ・ド・ドウのリハーサル	
1904.04.21.		《眠れる森の美女》のリハーサルを実施	
1904.04.22.		《眠れる森の美女》のリハーサルはシリャエフに任せ、《魔法の鏡》のリハーサルを実施	
1904.04.23.		《魔法の鏡》のリハーサルを実施。コール・ド・バレエはセルゲイエフに任せる。	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	劇場全体・その他
1904.04.24.		ヴェラとベケフィの〈白猫〉のバ・ド・ドゥおよびバレエ団のパリ公演のためのリハーサルを実施	
1904.04.27.		客イタリア人舞姫アントニエッタ・フェッレーロのために《コッペリア》のリハーサルを実施	
1904.04.28.		《コッペリア》のリハーサルを実施。フェッレーロのためにヴァリエーションを一つ創作	
1904.04.29.		《コッペリア》のリハーサルを実施	
1904.04.30.		《コッペリア》のリハーサルを実施	
1904.05.01.		ヴェラとベケフィの〈白猫〉のバ・ド・ドゥのリハーサルを実施	《コッペリア》上演
1904.05.02		トレフィロワに《眠れる森の美女》、プレオブラジェンスカヤに《バキータ》のリハーサルを実施	
1904.05.03.		《眠れる森の美女》の主演トレフィロワおよびヴェラのリハーサルを実施。	
1904.05.04.		《バキータ》のリハーサルを実施。《眠れる森の美女》を観劇。ヴェラが白猫をうまく踊り、アンコールを受けたことを喜ぶ	《眠れる森の美女》上演。主演はトレフィロワ。
1904.05.05.		《バキータ》のリハーサルを実施。《ラ・フィユ・マル・ガルデ》はシリャーエフに委ねる。	
1904.05.06.		《ラ・フィユ・マル・ガルデ》のリハーサルを実施。フェッレーロのため2つのヴァリエーションと3つの登場場面を1時間で創作。	
1904.05.07.		《ラ・フィユ・マル・ガルデ》のリハーサルを実施。	
1904.05.09.		《ラ・フィユ・マル・ガルデ》と《フローラの目覚め》のリハーサルを実施。	
1904.05.19.			改訂版《せむしの小馬》通算 52 回上演。1903/04 シーズン最終公演。

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	中立的事象
1904.09.14.	テリャコフスキー、ソコロフを舞踊学校から解雇し、アンドレヤーノフを採用。ソコロフが指導していた女子上級クラスはN. レガートが担当することになる。		《眠れる森の美女》通算 103 回目の上演。
1904.09.25.	改訂版《魔法の鏡》上演（ペテルブルクでの最終上演）		
1904.10.02.	観客は《魔法の鏡》の舞台美術を徐々に観客に受け入れ始めたが、コレシチェンコの音楽には拒絶感を示していると日記に記載	『自伝』のためにいくつかのノートを記す	
1904.10.03.		『自伝』執筆 ドリゴ来訪。彼のベネフィスに《タリスマン》再演を望むが、プティパは拒絶	
1904.10.05.		デカダン派の舞台美術によって自分の作品が壊されたと感じる 『自伝』執筆	《眠れる森の美女》通算 104 回目の上演。舞台美術はデカダン派
1904.10.24.		『自伝』執筆	
1904.11.06.		ブレオブラジェンスカヤがヴァリエーションのために来訪	
1904.11.07.		ブレオブラジェンスカヤが伴奏者と共にプティパを訪れる。彼女のために《せむしの小馬》のヴァリエーションの新振付を創作する	
1904.11.14.		パヴロワがプティパを訪れ、《ジゼル》狂乱の場のコーチを依頼	
1904.11.15.		パヴロワの《ジゼル》狂乱の場のリハーサルを実施	
1904.12.02.	キャクシュトラがプティパの現場復帰を求め、バレエ団内で署名を行っていたことが判明、制止を押して更に署名を継続しようとしたことで、警察署長の命令でその場の解散を命じられることになる。	キャクシュトラが劇場上層部を訪ね、プティパがリハーサルに立ち会うべきだと上申、劇場側はプティパの自由な参加を認めると答申。	
1904.12.05.	旅順攻略戦で 203 高地を占領		
1904.12.10		パヴロワがプティパのもとを訪れ、《海賊》のリハーサルでの彼女への指導を依頼。	
1904.12.11.		マリンスキー劇場で《せむしの小馬》公演。主役のブレオブラジェンスカヤは、プティパの振り付けた新しいヴァリエーションを踊る	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	中立的事象
1904.12.14.	プティパに今シーズン最も成長したダンサーは誰かと尋ねる	テリャコフスキーから今シーズン最も成長したダンサーを問われ、パヴロフとトレフィロフを挙げる	
1904.12.16.		パヴロフのため《海賊》のリハーサルに立ち会う フランス演劇部門の女優からベネフィスの振付を依頼される	
1904.12.17.		妻と共に《ルスランとリュドミラ》のゲネプロを見学。プティパ振付を廃止し新たにシリャーエフが振り付けた〈レズギンカ〉について、スペイン舞踊とタランテラの折衷のような振付になり、カフカス舞踊らしさを喪失していると呆れる。	オペラ《ルスランとリュドミラ》のゲネプロ。
1904.12.18.	オペラ《ルスランとリュドミラ》にシリャーエフが振り付けた〈レズギンカ〉の手直しをプティパに依頼。既に助言済みであることを理由に拒絶される。再度クルペンスキーを送り説得させたところ、全てを作り直し、M. プティパに踊らせると言い出したため、プティパに頼むことを諦める	テリャコフスキーから《ルスランとリュドミラ》の〈レズギンカ〉の手直しを頼まれたが、既にシリャーエフに助言済みとして拒絶。	《海賊》公演
1904.12.22.		シリャーエフの引退公演でヴェラとフォーキンの踊る《オンディーヌ》の〈カラプレーゼ〉と〈タランテラ〉のリハーサルを実施	
1904.12.23.	フセヴォロジスキーが《ルスランとリュドミラ》の公演中にテリャコフスキーのボックスを訪れ、まだ総支配人であるかのごとくふるまったことに怒る。	《ルスランとリュドミラ》を観たフセヴォロジスキーは、舞台美術がテリャコフスキーの芸術的嗜好の反映であること、この作品があたかもオペレッタのように上演されたことを批判した。	オペラ《ルスランとリュドミラ》公演。舞台美術はコロヴィンとゴロヴィーンが担当。
1904.12.24.	『ペテルブルク新聞』に《ルスランとリュドミラ》の振付への批判が掲載され、無理解を怒る。	ブレオブラジェンスカヤがプティパ宅を訪問。夕食を共にしながらベネフィスについて話し合う	
1904.12.25.	『ペテルブルクスキーエ・ヴェードモスチ <i>Петербургские ведомости</i> 』紙に掲載された《ルスランとリュドミラ》への好意的評価を喜ぶ	ブレオブラジェンスカヤに《旅のパレリーナ》の配役表と小道具の一覧表を送付。 『自伝』の執筆を続けたいが、執筆アシスタントの来訪がない。	シリャーエフの引退公演《ブラーマ》でM. クシェシンスカヤ舞台上に復帰
1904.12.26.		『自伝』の執筆を行う。	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	中立的事象
1904.12.23.	フセヴォロジスキーが《ルスランとリュドミラ》の公演中にテリャコフスキーのボックスを訪れ、まだ総支配人であるかのごとくふるまったことに怒る。	《ルスランとリュドミラ》を観たフセヴォロジスキーは、舞台美術がテリャコフスキーの芸術的嗜好の反映であること、この作品があたかもオペレッタのように上演されたことを批判した。	オペラ《ルスランとリュドミラ》公演。舞台美術はコロヴァインとゴロヴィーンが担当。
1904.12.24.	『ペテルブルク新聞』に《ルスランとリュドミラ》の振付への批判が掲載され、無理解を怒る。	ブレオブラジェンスカヤがプティパ宅を訪問。夕食を共にしながらベネフィスについて話し合う	
1904.12.25.	『ペテルブルクスキーエ・ヴェードモスチ <i>Петербургские ведомости</i> 』紙に掲載された《ルスランとリュドミラ》への好意的評価を喜ぶ	ブレオブラジェンスカヤに《旅のバレリーナ》の配役表と小道具の一覧表を送付。 『自伝』の執筆を続けたいが、執筆アシスタントの来訪がない。	シリャーエフの引退公演《ブラーマ》で M. クシェシンスカヤ舞台に復帰
1904.12.26.		『自伝』の執筆を行う。	
1904.12.27.		セルゲイエフが《旅のバレリーナ》のリハーサルのことでプティパを訪問。翌日、彼と共にリハーサルを実施することになる。 『自伝』の執筆を行う。	
1904.12.28.		セルゲイエフと共に《旅のバレリーナ》のリハーサルを実施。	
1904.12.29.		《ライモンダ》のリハーサルを実施	
1904.12.31.	引退公演のベネフィス代金を受領した後で、シリャーエフが引退は第二メートル・ド・バレエの役職のみでダンサーとしては団に残ると言い出したことで、シリャーエフと揉める（テリャコフスキーはシリャーエフが退団するものだと思っていた）		
1905.01.05.		マリインスキー劇場に《旅のバレリーナ》の昔の舞台装置の点検に出かける	
1905.01.10.		ブレオブラジェンスカヤ宛ての手紙でベネフィスのプログラムを送付	
1905.01.11.		ブレオブラジェンスカヤがベネフィスの打ち合わせのためプティパ宅を訪問	
1905.01.12.		ブレオブラジェンスカヤがベネフィスの打ち合わせのためプティパ宅を訪問	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	中立的事象
1905.01.17.		プレオブラジェンスカヤのベネフィスのために《旅のバレリーナ》のリハーサルを行う。夜、自宅で《旅のバレリーナ》のプレオブラジェンスカヤのヴァリエーションの振付を行う。日記に「これが私の最後のヴァリエーションだ。振付し終えた」と記載。	
1905.01.18.		プレオブラジェンスカヤのベネフィスのためにディヴェルティスマン《マスカレード》のリハーサルを行う	
1905.01.22.	血の日曜日事件		
		《旅のバレリーナ》でプティパは喝采を浴び、4回のカーテンコールを受ける	プレオブラジェンスカヤのベネフィスで昨年のエルミタージュ劇場公演で中止になった《旅のバレリーナ》が上演される
1905.02.17.	モスクワ総督セルゲイ・アレクサンドロヴィチ大公（アレクサンドル 2 世の皇子）爆殺		
1905.02.26.	ゴールスキー改訂版《魔法の鏡》、モスクワ初演、好評（1926 年までレパートリーに残る）		
1905.03.14.	シリャエフ、第メートル・ド・バレエを退職		
1905.05.27.	日本海海戦		
1905.07.16.	Ф. クシェシンスキー死去		
1905.09.05.	ポーツマス講和条約		
1905.09.24.	『ペテルブルク新聞』にテリャコフスキーのインタビューが掲載される。テリャコフスキーは概ね満足しているが、バレエ部門については、プティパ擁護の論調であったことに不服		
1905.09.30.		『ノーヴァヤ・プレーミヤ』紙にテリャコフスキーの仕打ちを非難するプティパのインタビューが掲載	
1905.10.02.	3 週間契約の客演メートル・ド・バレエとしてベルジェが来露		
1905.10.28.		バレエ団員有志からプティパ復帰と賃上げ要求の要望書が提出される	
1905.10.29.		バレエ団ストライキ決行	
1905.11.01.			C. レガート自殺
1905.12.07.	И. クシェシンスキーをストライキの首謀者として解雇		H. レガート、第二メートル・ド・バレエに就任
1905.12.29.			

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	中立的事象
1906.01.19.			M. クシェシンスカヤ、兄の解雇について、テリャコフスキーとヴィチを避けて、クルペンスキーに抗議。更に自分のレパートリーである《ファラオの娘》と《ラ・フィユ・マル・ガルデ》を他のダンサーが踊ることに抗議
1906.01.20.	セルゲイ・ミハイロヴィチ大公が M. クシェシンスカヤ擁護の電話を掛けてくる。テリャコフスキーは、クシェシンスカヤが現在バレエ団で踊っていないことを理由に、帝室劇場は《ファラオの娘》と《ラ・フィユ・マル・ガルデ》を国民に提供する必要があると反論		
1906.01.23.	反抗的態度のダンサーは追放されるべきだとの記述		フォーキンら男性ダンサーの一部がセルゲイエフやアンドレーヤノフに反抗 舞踊学校の教則本制定委員会は、意見を聴くためカルサーヴィナ他 2 名のダンサーを召喚
1906.01.26.	宮内大臣からバレエ団の様子について問われ、大きな衝突はないが、小さな衝突は絶えず繰り返されていると返答		舞踊学校の教則本制定委員会は、意見を聴くためカルサーヴィナ他 2 名のダンサーを召喚
1906.01.31.	反抗的なダンサーの中心メンバーを呼び出し叱責 セルゲイ・ミハイロヴィチ大公からの M. クシェシンスカヤ擁護の手紙を受領		
1906.02.02.	セルゲイ・ミハイロヴィチ大公からの M. クシェシンスカヤ擁護の手紙を宮内大臣に見せる		
1906.03.03.	解雇された И. クシェシンスキーに年金が支給されたことを激怒		皇帝、首相、宮内大臣により И. クシェシンスキーへの年金支給決定
1906.03.23.	M. クシェシンスカヤの劇場無断使用に怒る		M. クシェシンスカヤ帰国。彼女の制作するバレエ公演のリハーサルを劇場で開始
1906.04.01.	プティパのロシア語版『自伝』出版を知り激怒		
1906.04.08.	《葡萄の蔓》を失敗と判断		バヴロワら帝室劇場ダンサーを起用した外部の公演でフォーキンが《葡萄の蔓》を上演
1906.04.14.		『ペテルブルク新聞』にプティパ自伝の記事が掲載される	
1906.04.21.	テリャコフスキー、宮内大臣の判断に不服	宮内大臣、プティパの年齢に配慮し、自伝内容は問題なしとの判断を下す	

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	中立的事象
1906.04.28.			M. クシェシンスカヤ制作の公演
1906.05.14. (付近)		プティパ一家、ヤルタに滞在中にヴェラが吐血、結核と診断される	
1906.05.03.	プティパの自伝の内容を知らながら、本の献辞に名前を出すことを承認したフセヴォロジスキーに激怒		
1906.05.06.	前年解雇された H. クシェシンスキーが出演する公演を宮内大臣夫人が観劇したことで、テリャコフスキーの信用が失墜したことを怒る		M. クシェシンスカヤ制作の《エスメラルダ》公演。 宮内大臣夫人が観劇。
1906.06.13.	モスクワの演劇部門廃止は容認するがバレエ部門廃止は時期尚早との考え		モスクワの帝室舞踊学校廃止案浮上
1906.06.14.	モスクワの帝室舞踊学校廃止案について宮内大臣に上申。		
1906.08.07.	日露戦争の影響で帝室劇場予算が減少。これを受けてテリャコフスキーは、人員削減、部門閉鎖の可能性を検討。予算中で劇場勤務のアーティストへの年金の負担が大きいことを挙げ、これは国庫もしくは帝室予算から支出されるべきだとの考えを示す。		
1906.09.12.	帝室劇場 150 周年記念公演		
	M.クシェシンスカヤ、兄の嘆願にテリャコフスキーを訪問		
1906.10.31.	プティパの3人の娘がそれぞれ1年間の休暇を願い出る。ヴェラについては1905/06シーズン末から舞台を休んでいるので病を疑い、医師をプティパ宅に派遣し、診察を実施	バレエ団在籍中のプティパの娘3人が1年間の休暇を願い出る。ヴェラの診察に来た医師にサヴィツカヤが怒った態度で対応	
1906.12.22.	H. レガート振付《長靴をはいた猫 <i>Ком в сапогах</i> 》世界初演。不評。		
1907.01.08.	皇帝から劇場予算の抑制の指示。		
			M. クシェシンスカヤ、《カタリナ》蘇演の希望を表明
1907.01.16.	《カタリナ》上演不許可。怒った M. クシェシンスカヤの報復を懸念		
1907.02.10.		客席で観劇していたプティパに観客から大きな拍手が送られる	グラズノフの作曲活動 25 周年記念公演
1907.02.21.	H. レガートを敵視	H.レガートはプティパの振付を守りたいと考えている	セルゲイエフはフォーキンを嫌っている。クルペンスキーはフォーキンの振付能力を疑っている。
1907.02.22.	フォーキンの才能を賞賛		《エヴニカ》、《ショピニアーナ》の衣装付きリハーサル
1907.02.23.			《エヴニカ》、《ショピニアーナ》世界初演

次頁に続く

「図表 N プティパとテリャコフスキーの対立」の続き

年月日	テリャコフスキー関連	プティパ関連	中立的事象
1907.03.20.		『ペテルブルク新聞』のインタビューに応じる（掲載は5月15日／露暦2日）。インタビュー中でプティパはプレオブラジェンスカヤとパヴロワに高い評価を与えた	
1907.03.30.		妻、ヴェラと共に夕刻にクリミアのヤルタに向けて出発	
1907.05.23.		ヤルタからグルズフに移動	
1907.06.11.		バレエ団員有志がプティパの奉職60周年を祝い会合（露暦5月29日）	
1907.06.19.		「メートル・ド・バレエとしてはサン＝レオンよりペローが優れていた」との述懐を日記に書き記す	
1907.06.22.		プレシチュエーフから彼の執筆したプティパ奉職60周年記念小冊子が送付される	
1907.07.06.		日記に妻に宛てて死後の段取りを記載。「自分がクリミアで死んだら、遺体は防腐処置を施し椀の棺に納めてペテルブルクへ運び、葬儀の後、家族の眠る墓地に埋葬し、その後死亡通知を『ノーヴォヤ・プレーミヤ』紙とフランス語新聞である『ジュルナル・ドゥ・サン＝ペテルブルク』だけに掲載せよ。『ペテルブルク新聞』には不要」など。	

図表0 各振付家の着想源比較

各種資料に基づき高島登美枝が作成

※西暦は世界初演年

※★は台本作者がいるもの

※筋立て、背景が不明の作品は割愛した

ジャンル		プティバ	ペロー	サン＝レオン	マジリエ
古典文学	ギリシャ神話	オイテルペとテレプシコール (1860) キューピッドの施し (1868) 二つの星 (1871) ペレウスの冒険 (1876) キプロスの彫像 (1883) ★ キューピッドへの捧げもの (1886) フローラの目覚め (1894)	ニンフと蝶 (1836) ゼリア (1844) バッカスの巫女 (1845) ダイアナ (1845) パリスの審判 (1846)	ニンフとサテュール (1861) フィアメッタ (1863) ★ 羊飼いと蜜蜂 (1869)	
	その他の古典文学	ティタニア (1866) ドン・キホーテ (1869) 盗賊 (1875) ★ 真夏の夜の夢 (1876)、	アルミード (1855)		ラ・ジプシー (1839) ★
歴史		カンダウル王 (1868) ★ カマルゴ (1872) ★	ルイ 14 世時代の舞踏会 (1843) オデット (1847) 女の闘い (1852)		レディ・ヘンリエット (1844) ★ ベッティ (1846) ★
ロマン主義文学	純文学作品		ジゼル第 1 幕 (1841) ★ オンディーヌ (1843) エスメラルダ (1844) ララ・ルーク (1846) ファウスト (1848)		海賊 (1856) ★
	世俗小説・大衆劇	魔法の丸薬 (1886) 王の命令 (1886) 愛のたくらみ (1900)			恋する悪魔 (1840) ★ 大騒ぎ (1845) ★ ヴェール＝ヴェール (1851) ★
	幻想小説	ファラオの娘 (1862) ★ トリルビィ (1870) タリスマン (1889) ★ くるみ割り人形 (1892)		コッペリア (1870) ★	

次頁に続く

「図表 O 各振付家の着想源比較」の続き

ジャンル	プティパ	ペロー	サン＝レオン	マジリエ
既存バレエ作品 の台本利用	旅のバレリーナ (1865) ★ 蝶々 (1874) ★ フリサク (1879) ★ 白鳥の湖 (1895) ★ 真珠 (1896) ★※1		大理石の娘 (1847) ★	
童話・民話・伝承・神話 (ギリシャ神話以外)	ロクサーナ 第3-4幕 (1878) ★ ムラーダ (1879) ★ ハールレムのチューリップ (1887) 眠れる森の美女 (1890) ★ シンデレラ (1893) ★ 青ひげ (1896) ★ アルレッキナーダ (1900) ★ 魔法の鏡 (1903) ★	コボルト (1838) ジゼル第2幕 (1841) ★ エオリーヌ (1845) カイヤ (1845)	せむしの小馬 (1864) 金の魚 (1867) バジリスク (1869) 百合 (1869)	オルファ (1852) ★
美術		カタリナ (1846)		
時事問題・実際の事件	レバノンの美女 (1863) ★ ロクサーナ 第1～2幕 (1878) ★ 雪娘 (1879)			

※1 ヴェルティのオペラ《ドン・カルロ》へのバレエ場面付加のためリュシアン・プティパが考案したが未上演となっていた台本を転用。

次頁に続く

「図表 O 各振付家の着想源比較」の続き

ジャンル		ブティパ	ペロー	サン＝レオン	マジリエ
独自 創作	世俗劇 恋愛劇	摂政時代の結婚 (1858) ヴェニスの謝肉祭 (1859) パリの市場 (1859) ★ 青いダリヤ (1860) フロリダ (1866) ゾライヤ (1881) ★ 騎兵隊の休息 (1896)	逢引 (1837) ナポリの漁師 (1838) カーニヴァルの夜会 (1842) アルマ (1842) ★ 画家の錯乱 (1843) 農民貴婦人 (1844) 妖精の名付け子 (1849) ★ あるメートル・ド・ パレエの艱難 (1851) ガゼルダ (1853) デビュータント (1856) 小さな花売り娘 (1857)	ヴィヴァンディエー ル (1843) ロシーダ (1845) 悪魔のヴァイオリン (1849) ステラ (1850) バクレット (1851) ★ 谷間の妖精 (テオリ ンダ) (1853) 不運なドレスリハー サル (1855) 1 セヴィリアの真珠 (マリキータ、サル ティンバンコ) (1856) メテオラ (1856) サルタレロ (1859) グラツィエツラ (1860) ヴァラキアの花嫁 (1866) ★ 泉 (1866) ★	パキータ (1846) ★ グリゼルディ (1848) ★ ジョヴィータ (1853) ラ・フォンティ (1855) 妖精たち (1856) ★
	童話・民 話・伝 承・神話 (ギリシ ャ神話以 外)	ロクサーナ 第3-4幕 (1878) ★ ムラーダ (1879) ★ ハールレムのチューリッ プ (1887) 眠れる森の美女 (1890) ★ シンデレラ (1893) ★ 青ひげ (1896) ★ アルレキナーダ (1900) ★ 魔法の鏡 (1903) ★	コボルト (1838) ジゼル第2幕 (1841) ★ エオリーヌ (1845) カイヤ (1845)	せむしの小馬 (1864) 金の魚 (1867) バジリスク (1869) 百合 (1869)	オルファ (1852) ★

次頁に続く

「図表〇 各振付家の着想源比較」の続き

ジャンル	ブティバ	ペロー	サン＝レオン	マジリエ
悲劇	ラ・バヤデール (1877) ★ 巫女 (188) ★			アエリアとミシス (1853) ★ マルコ・スパーダ (1857)
童話的	薔薇、すみれと蝶 (1857) 夜と昼 (1883) タリスマン (1889) ★ 蝶々の戯れ (1889) 睡蓮 (1890) カルカブリーノ (1891) ★ 妖精物語 (1892) 四季 (1900)			
演劇と共演	侯爵夫人の心 (1902)	沈黙の島 (1857)		
プロット レス		パ・ド・カトル (1845)		

図表 P 夢幻的場面を含むプティパの中～大規模（2幕以上）作品一覧

Плещеев（1899）、Slonimsky（1971）、プティパ（1993）、Meisner（2018）等を元に高島登美枝が作成

初演年	作品名	副題	夢幻的場面
1860	青いダリヤ	2幕のバレエ＝ファンタスティック	ダリヤの花の精が人間の美女になる（ダリヤの出現 <i>apparition du dahlia</i> ）の場面がある。
1862	ファラオの娘	3幕9景とプロローグ、エピローグからなるグラン・バレエ	探検家が夢で古代に迷い込む。ナイルの川底の場面では異界。その中にさらに幻影と踊るパ・ド・ドゥが含まれる
1863	レバノンの美女	3幕7景とプロローグ、アポテオーズからなるグラン・バレエ＝ファンタスティック	邪悪な山の精が美女に恋し、彼女をダイヤモンドの岩山に変えるが、善の精により白鳩となる 地の精（ノーム）が登場 鉱物の精のディヴェルティスマンがある
1868	カンダウル王	4幕6景のバレエ	カンダウル王の亡霊が登場
1869	ドン・キホーテ	4幕8景のグラン・バレエ	ペテルブルク初演時に追加されたドン・キホーテの夢の場（森で寝込んだドン・キホーテの夢に森の精、キューピッド、ドゥルシネア姫が現れる）が夢幻的場面
1870	トリルビィ	2幕3景のバレエ＝ファンタスティック	少年妖精が人間の娘ベトリに恋をする。 ベトリの夢の場
1874	蝶々	4幕のバレエ＝ファンタスティック	終幕に妖精の王国
1876	ペレウスの冒険	3幕5景の神話的バレエ	海神の娘たち（ネーレイス）とその長女であるテティス、ペレウスによるバレエ・ブラン場面がある
1877	ラ・バヤデール	4幕7景とアポテオーズからなるグラン・バレエ	〈影の王国〉（男性主役の阿片吸引による幻覚） 女性主役の亡霊の登場
1878	ロクサーナ	4幕のバレエ＝ファンタスティック	ウィリヤや蝶のヴァンパイアが登場する
1879	雪娘	3幕5景のバレエ＝ファンタスティック	雪の王国の場
	ムラーダ	4幕9景のバレエ＝ファンタスティック	影（亡霊）の谷の場面 地下世界の悪霊たち クレオパトラとトロイのヘレンの幻影
1881	ソライヤ	4幕7景のバレエ	スレイマンの夢の場
1883	キプロスの像	4幕6景とアポテオーズからなるバレエ	ガラテアの夢の場
1888	巫女	3幕4景のバレエ	古代ローマが舞台。ローマ神話の神々が登場。幻影の場がある。
1889	タリスマン	4幕7景とプロローグ、エピローグからなるグラン・バレエ＝ファンタスティック	地上に修行に出された天界の王女ニリチが、天界に戻るための護符を拾った藩王ヌレディンに、花の精たちと共に踊る幻想を見せて護符を返してくれるよう懇請する（ベンガルの薔薇 <i>La Rose de Bengale</i> ）がある。
1890	眠れる森の美女	3幕とプロローグからなるバレエ＝フェリ	リラの精に導かれた王子が、リラの妖精たちに守られた幻想のオーロラ姫とパ・ド・ドゥを踊る場面がある。

次頁に続く

「図表 P 夢幻的場面を含むプティパの中～大規模（2幕以上）作品一覧」の続き

初演年	作品名	副題	異界の種類
1891	カルカブリーノ	3幕のパレエ＝ファンタスティック	悪霊が登場。 ヒロインの幻影（実は悪霊）
1892	くるみ割り人形	2幕3景のパレエ＝フェリ	第1幕最後の〈雪の精のワルツ〉がバレエ・ブランである。この曲と第2幕の〈お菓子の国〉全体を合わせて夢幻的場面が構成されている。
1895	白鳥の湖	3幕4景のパレエ＝ファンタスティック	オデットは白鳥にされた王女、オデットと王子の出会いの場面は幻想と現実の入り混じった世界
1896	青ひげ	3幕7景とアポテオーズからなるパレエ＝フェリ	〈好奇心の精の場 L'apparition et scène de l'Esprit de Curiosité〉や、青髭の妻イゾールが好奇心の精に促されて開いた扉の中で、青髭の隠し財産たちが生命を得て踊り出す〈オリエンタル・ダンス Pas orientale〉や〈宝石の踊り Pas des pierres précieuses〉がある。
1898	ライモンダ	3幕4景のグラン・バレエ	ライモンダの夢の場
1903	魔法の鏡	4幕7景のパレエ＝ファンタスティック	『白雪姫』に似た筋。王女が逃げ込んだ森の場面で森の精（ドライアド）と地の精（ノーム）が登場する。王子の夢に王女が現れる場面〈Songe du Prince〉もある。

図表 Q プティパの振り付けたバレエ・ブランの構成（自作および他作改訂）

楽譜・台本・各種資料に基づき高島登美枝が作成

作品と創作年	場面と人物	楽曲
ファラオの娘 (1862) ※1	〈ナイルの川底の場〉 意に染まぬ婚約者の求愛を逃れて女性主役が 飛び込んだナイルの川底 ・ナイル川の王（マイム役） ・ナイル川の水の精（男女群舞） ・各国の川の精（女性ソリスト） ・エジプト王女アスピシア（女性主役） ・幻想のタオール（男性ソリスト）	①ナイル川の王と水の精 （マイム役、男女群舞） ②ナイル川の王とアスピシアのマイム場面 ③アダージオ（女性ソリストと群舞） ④グアダルクヴィール川（女性ソリスト） ⑤テムズ川（女性ソリスト） ⑥ライン川（女性ソリスト） ⑦コンゴ川（女性ソリスト） ⑧ネヴァ川（女性ソリスト） ⑨テヴェレ川（女性ソリスト） ⑩コーダ（女性ソリストと女性群舞） ⑪水の精のアントレ（男女群舞） ⑫幻想のタオールとのアダージオ （女性主役と男性ソリストと男女群舞） ⑬タオールのヴァリエーション （男性主役） ⑭アスピシアのヴァリエーション （女性主役） ⑮ナイルの王とアスピシアのマイム ⑯コーダとパ・ダクシオン（総踊り）？
ドン・キホーテ (1871 改訂) 1869年初演時 にはなかった場面	〈夢の場〉 森で眠るドン・キホーテの夢 森の女王（女性ソリスト） 森の精（女性群舞） キュービッド（女性ソリスト） 小キュービッド（女性群舞） ドゥルシネア姫（女性ソリスト／女性主役） ドン・キホーテ（マイム役） サンチョ・パンサ（マイム役）	①森の精の群舞 ②キュービッドの群舞 ③森の女王のヴァリエーション （女性ソリスト） ④キュービッドのヴァリエーション （女性ソリスト） ⑤ドゥルシネア姫のヴァリエーション （女性主役またはソリスト） ⑥コーダ（総踊り）

※1 《ファラオの娘》の項は、台本と楽譜を元にした推定である。この際、復元版と呼ばれるラコット版を参考にした
 が、ラコット版にはカットが多数あり（現代での上演に適するよう冗漫さを避けた措置と思われる）、厳密な意味で
 の復元版とは言い難いため、楽譜・台本の示す情報とラコット版に矛盾がある場合は、楽譜・台本からの情報を優
 先した（ラコット版では、ソリストによる川の精のヴァリエーションの一部と、主役男女のヴァリエーションが削
 除されていることが、楽譜から読み取れる。また、初演時には、少なくとも川の精のヴァリエーションに関しては
 全曲が踊られたことが、舞踊評から判明している）。Плещеев, *Наши балеты*, p.193.

次頁へ続く

「図表 Q プティパの振り付けたバレエ・ブランの構成（自作および他作改訂）」の続き

作品	場面と人物	楽曲
ラ・バヤデール (1877)	<p>〈影の王国〉 男性主役の阿片による幻覚 影（魂魄）の国</p> <ul style="list-style-type: none"> ・影（女性群舞と女性ソリスト） ・ニキヤ（女性主役） ・ソロル（男性主役） 	<ul style="list-style-type: none"> ①影の群舞（アダージオ） ②影の群舞（ワルツ） ③ソロルのパ・ダクシオン（男性主役） ④主役カップルによる第1アダージオ ⑤主役カップルと群舞による第2アダージオ ⑥第1ソリストのヴァリエーション ⑦第2ソリストのヴァリエーション ⑧第3ソリストのヴァリエーション ⑨ニキヤのヴァリエーション（女性主役） ⑩コーダ（群舞） ⑪コーダ（男性主役ソロ） ⑫コーダ（女性主役ソロ） ⑬コーダ（総踊り）
ジゼル (1884 改訂)	<p>第2幕 深夜の森 ウィリの女王ミルタの王国</p> <p>初演時の振付はコラーリオおよびペロー。</p> <p>現行《ジゼル》は、この1884年改訂版によるもの。</p> <ul style="list-style-type: none"> 女王ミルタ（ソリスト） 2人のお付き（ソリスト） ウィリ（女性群舞） ジゼル（女性主役） アルブレヒト（男性主役） 侍臣ウィルフリード（マイム役） 	<ul style="list-style-type: none"> ①女王ミルタのソロ ②ウィリの群舞 ③アルブレヒトとウィルフリードのパ・ダクシオン（男性主役とマイム役） ④主役カップルによる第1ヴァリエーション ⑤ウィリの群舞とひらりオン殺害場面 ⑥主役カップルによる第2アダージオ ⑦アルブレヒトのヴァリエーション（男性主役） ⑧ジゼルのヴァリエーション（女性主役） ⑨コーダ（男性主役ソロ） ⑩コーダ（女性主役ソロ） ⑪夜明けの場面のパ・ダクシオン（総踊り）
タリスマン (1889) ※2	<p>〈ベンガルの薔薇〉 男性主役が月明かりの宮殿の庭園で見た幻想</p> <ul style="list-style-type: none"> 薔薇の女王（女性主役） 薔薇の精（女性群舞） 地の宝石の精（女性群舞？女性ソリスト？） 男性主役 	<ul style="list-style-type: none"> ①アダージオ（総踊り） ②宝石の精のワルツ（群舞？ソリスト？） ③薔薇の女王のヴァリエーション（女性主役） ④コーダ（総踊り）

※2 《タリスマン》全幕上演は現代では既に途切れているため、楽譜と各種資料に基づき記載した。
次頁に続く

「図表 Q プティパの振り付けたバレエ・ブランの構成（自作および他作改訂）」の続き

作品	場面と人物	楽曲
眠れる森の美女 (1890)	<p>〈幻想のパ・ド・ドゥ〉</p> <p>森に狩りに来た王子に、リラの精が100年の眠りについてのオーロラ姫の幻影を見せる。</p> <p>リラの精（女性ソリスト） 小さいリラの精（女性群舞） オーロラ姫（女性主役） 王子（男性主役）</p>	<p>①パ・ダクシオン （リラの精、王子、女性群舞）</p> <p>②アダージオ（主役カップルと群舞）</p> <p>③オーロラ姫のヴァリエーション（女性主役）</p> <p>④コーダ（総踊り）</p>
くるみ割り人形 (1892)	<p>雪の国からお菓子の国へ</p> <p>くるみ割り人形とネズミの戦争に加勢したクララは、くるみ割り人形からお礼にお菓子の国へと招待される（クララの夢または幻想）</p> <p>くるみ割り人形は王子となりお菓子の国の女王である金平糖の精との踊りをクララに見せる</p> <p>クララ（女性ソリスト） 雪の精（群舞） お菓子の精（男女群舞とソリスト） 金平糖の精（女性主役） くるみ割り人形の王子（男性主役）</p>	<p>①雪の精のワルツ（群舞）</p> <p>②お菓子の精たちの挨拶 （ソリストと群舞によるパ・ダクシオン）</p> <p>③お菓子の精の踊り（ソリスト、群舞）</p> <p>④主役カップルによるアダージオ</p> <p>⑤王子のヴァリエーション（男性主役）</p> <p>⑥金平糖の精のヴァリエーション（女性主役）</p> <p>⑦主役カップルのコーダ</p> <p>⑧ワルツ（総踊り）</p>
白鳥の湖 (1895)	<p>湖畔の森</p> <p>狩りに来た王子は、魔法によって昼間は白鳥に変えられてしまう王女オデットと娘たちに出会う</p> <p>王子（男性主役） オデット（女性主役） 白鳥の娘たち（女性ソリスト、女性群舞）</p>	<p>①白鳥たちの登場 （女性主役とソリストと群舞）</p> <p>②白鳥たちのワルツ（女性群舞）</p> <p>③アダージオ（主役カップルと群舞）</p> <p>④小さい白鳥の踊り （ソリストのアンサンブル）</p> <p>⑤大きい白鳥の踊り （ソリストのアンサンブル）</p> <p>⑥オデットのヴァリエーション（女性主役）</p> <p>⑦コーダ（総踊り）</p>

次頁に続く

「図表 Q プティパの振り付けたバレエ・ブランの構成（自作および他作改訂）」の続き

作品	場面と人物	楽曲
ライモンダ (1898) ※3	<p>プロヴァンス地方の城</p> <p>十字軍に出征した婚約者ジャン・ド・ブリエンヌの帰還を待つライモンダの夢に城を守護するという伝説の「白の貴婦人」が現れ、未来の幻影を見せて警告する</p> <p>ライモンダ (女性主役) 白の貴婦人 (マイム役) ジャン・ド・ブリエンヌの幻影 (男性主役) アブデラフマンの幻影 (男性ソリスト) 宮廷女性の幻影 (群舞) 十字軍騎士の幻影 (男性群舞) 花の精 (女性群舞) 小妖精 (女性群舞) サラセンの騎士の幻影 (男性群舞)</p>	<p>①白の貴婦人の登場、マイムによるライモンダとの対話 (女性主役、ソリスト)</p> <p>②間奏曲 (オーケストラのみ)</p> <p>③幻想のジャンとライモンダのアダージオ (主役カップルと男女群舞全員)</p> <p>④ワルツ・ファンタジック (女性群舞全員)</p> <p>⑤第1ヴァリエーション (女性ソリスト)</p> <p>⑥第2ヴァリエーション (女性ソリスト)</p> <p>⑦第3ヴァリエーション (女性主役)</p> <p>⑧コーダ (主役カップルとソリスト、女性群舞)</p> <p>⑨白の貴婦人の警告と幻想のアブデラフマンの求愛のパ・ダクシオン (女性主役と女性ソリスト、男性ソリスト)</p> <p>⑩小妖精のロンド (群舞)</p>

※3 今日上演される《ライモンダ》は主にセルゲイエフ版、グリゴローヴィチ版、ヌレエフ版の3種類である。いずれの版も、振付自体はプティパのものを相当に踏襲しているものの、筋の整合性を補強するため曲順に大幅な変更を加えている。これらの3つのプロダクションの構成については、図表 21 で取り上げた。本表記載の構成は、楽譜と楽譜内のト書きを元に、復元版であるヴィハレフ版も参考に推定を行ったものである。なお、⑦第3ヴァリエーションの楽曲は、ピアノ編曲譜記載の曲 (C-dur、9/8 拍子) は初演前にプティパにより削除され、グラズノフの《バレエの情景 *Scènes de ballet*》(1894) の中の〈ワルツ Valse〉と差し替えられている。

図表 R プティパが振り付けた民族舞踊

※表題、楽譜、舞踊評、写真、舞踊家の回想録等から何らかの民族舞踊が踊られたと推測されるものを掲げた。ここに掲げたもの以外にも民族舞踊を振り付けた個所は存在するものと思われる。

※ダンス・キャラクターとして踊られた民族舞踊と共に、ダンス・クラシックの中に民族舞踊の要素が加わっているものを抽出した

※★はオペラ作品のバレエ場面の振付である。

※日付は露暦

初演年	作品名 (場所設定)	民族舞踊	備考
1841.12.09.	新ティロリエヌ (筋のない舞曲)	ティロリエヌ (スイス)	
1842.	クラコヴィエヌのスタイルによるサクソン舞踊 (筋のない舞曲)	サクソン舞踊 (独)	クラコヴィエヌはシンコペーションが特徴のポーランド舞曲。「クラコヴィエヌのスタイル」という表題から、シンコペーションを用いたドイツ舞曲なのではないかと推測される。
1853	ガリシア風舞曲 (筋のない舞曲)	ガッレガーダ (西)	
1855.01.22.	グラナダの星 (筋のないディヴェルティスマン)	スペイン舞踊	タイトルより推測
1856.05.04.	ルサルカ★	スラヴ舞曲 ジプシーダンス	ダルゴムイシスキーのオペラ
1859.04.23.	パリの市場	フレンチ・カンカン	
1860.04.12.	青いダリヤ	ハンガリー舞踊	
1862.01.18.	ファラオの娘 (古代エジプト)	スペイン舞踊 スコティッシュ (英) レントラー (独) ロシア舞踊 タランテラ (伊) オリエンタル・ダンス	楽譜・ラコット版振付より〈ガラガラヘビのパ Pas des crotales〉がオリエンタル・ダンスであったと推測される
1863.12.12.	レバノンの美女 (レバノン高地)	オリエンタル・ダンス 山岳レバノンの舞踊 イスラム教修行僧の旋回舞踊	スロフシチコワの踊った〈シャルムースのパ Pas de la charmeuse〉がオリエンタル・ダンスである。またマダエワとФ. クシェシンスキーが山岳レバノン舞踊〈pas des montagnards du Liban〉を踊った写真も残されている。第2幕では〈イスラム教修行僧の旋回舞踊 Pas de derviches tourneurs.〉が群舞で踊られる。
1865.01.31.	小さな農民 (筋のない舞曲)	トレパック (露)	スロフシチコワが男装して踊った
1865.11.04.	旅のバレリーナ (スペイン)	スペイン舞踊	スロフシチコワの〈ガッレガーダ〉とラディーナの〈ホタ〉

次頁に続く

「図表 R プティバが振り付けた民族舞踊」の続き

初演年	作品名	民族舞踊	備考
1866.01.20.	フロリダ	トレバック (露) サルタレッコ (伊) エコセーズ パヴァース フリギア舞踊 (土)	《小さな農民》のトレバックを転用、スロフシチコフが水夫の衣装で踊った。舞踊学校の学生によるフリギア舞踊。フリギアは古代のアナトリア中西部の王国。
1868.10.17.	カンダウル王 (古代リディア王国)	オリエンタル・ダンス	
1872.12.17.	カマルゴ (ルイ 15 世時代フランス)	ロシア舞踊 ハンガリー舞踊	主役の踊るディヴェルティスマン〈冬の踊り〉がロシア舞踊。アモソワと Ф. クシェシンスキーがハンガリー舞踊のバ・ド・ドゥを踊った。
1874.01.06.	蝶々 (北カフカスのチェルケス)	ペルシャ舞踊 インド舞踊 チェルケスの乙女の踊り	マダエワと Ф. クシェシンスキーがペルシャ舞踊を、ラディーナとクシェシンスキーがマラバール地方 (インド南部) の踊りを踊った。
1875.01.13.	悪魔★	オリエンタル・ダンス レズギンカ (カフカス)	
1875.01.26.	盗賊 (スペイン)	トンガ王国の踊り アフリカの部族の踊り インカの戦士の踊り カチュチャ (西) フレンチ・カンカン ジグ (英) カマリンスカヤ (露)	ヴァゼムによる〈ヨーロッパ諸国 Европѣ Космополитанкѣ〉はカチュチャ、ワルツ、フレンチ・カンカン、ジグ、カマリンスカヤのメドレー。
1875.11.19.	アイーダ★ (古代エジプト)	オリエンタル・ダンス	
1877.01.24.	ラ・バヤデール (古代インド)	オリエンタル・ダンス インド舞踊	主役のヴァリエーションがオリエンタル・ダンス。〈太鼓の踊り〉はラディーナが踊った。〈壺の踊り〉は舞踊学校の学生らによる。1878 の再演時にケンメレルのためにインド舞踊〈ジェンニ〉が付加された。
1878.01.29.	ロクサーナ (モンテネグロ)	南スラヴ舞踊 モンテネグロ舞踊	モンテネグロ舞踊〈鷹の踊り Oro〉、クロアチア、セルビア、モンテネグロなど南スラヴ一帯で踊られた円舞〈Kolo〉、その他詳細不明のモンテネグロ舞踊〈Goro〉、〈Raviola〉が踊られた。
1879.01.07.	雪娘 (ノルウェー)	北方ジプシー舞踊 スカンディナヴィア舞踊 ウクライナ舞踊	〈ケルトリンガー Celtringer〉は北方ジプシーダンス。ラディーナ、フロロワ、Ф. クシェシンスキーが踊ったスカンディナヴィア舞踊もジプシーダンスであった。ウクライナ舞踊は〈チェルヌイ (街の名) の踊り〉。

次頁に続く

「図表 R プティバが振り付けた民族舞踊」の続き

初演年	作品名	民族舞踊	備考
1879.01.31.	グアラニー族の男★ (ブラジル)	ブラジル原住民の踊り	
1879.12.02.	ムラーダ (9世紀北東ドイツ、バルト海沿岸地域)	レドワ (チェコ) リトアニア舞踊 東欧の夏至祭りの踊り チェコ舞踊 ジプシー・ダンス ゴパック	
1880.02.11.	シバの女王★ (古代中東)	オリエンタル・ダンス各種	アマゾネス、奴隷、黒人の踊り、バヤデールの踊り
1881.01.12.	メフィストーフェレ★ (中世ドイツ)	オベレク (ポーランド) 古代ギリシャ舞踊	
1881.02.01.	ゾライヤ (ムーア支配下のスペイン)	スペイン舞踊 ベドウィンの踊り エチオピアの舞踊	ヤルツが踊った〈ザランデオ〉 〔「サランデオ」とも呼ばれる〕はイベリア半島の民族舞踊。〈ベドウィンの踊り〉はプティバの娘マリアが踊っている。アモソワが踊った〈モレーナ〉は褐色の肌の女性の意であり、民族舞踊だと推測される。ラディーナ (姉) とマノーヒンが踊った〈アビシニアの踊り〉はエチオピア舞踊である。
1881.12.30.	ラオールの王★ (11世紀インド)	エジプト舞踊 インド舞踊	
1882.10.29.	カルメン★ (1830年頃のスペイン)	スペイン舞踊	〈モレーナ〉、〈闘牛〉、〈シュロス〉、〈ピカドール〉、〈ファンダング〉、〈オーレ〉など。全てスペイン舞踊と思われる。
1882.12.27.	ユグノー教徒★ (1572年フランス)	ジプシーダンス	
1883.01.18.	ラ・ジョコンダ★ (17世紀ヴェネツィア)	フルラーナ (伊)	
1883.02.04.	カフカスの虜囚★	オリエンタル・ダンス レズギンカ (カフカス)	
1883.05.18.	夜と昼	ホロヴォード (露) タタール舞踊 シベリア舞踊 フィンランド舞踊 コサック舞踊 ウクライナ (マロロシア) 舞踊 マズルカ レズギンカ (カフカス) トレパック (露) カザチョク (コサック舞踊)	アレクサンドルⅢ世戴冠記念公演。ロシア領内の各種民族舞踊が登場。

次頁に続く

「図表 R プティバが振り付けた民族舞踊」の続き

初演年	作品名	民族舞踊	備考
1884.01.24.	ララ・ルーク★ (ムガル帝国時代インド)	インド舞踊	〈カシミールの踊り〉
1884.11.08.	アルドナ (リトアニア人) ★ (14世紀マリエンブルク)	スペイン舞踊 ギリシャ舞踊	〈アンダルシア人奴隷の踊り〉、〈ギリシャ奴隷の踊り〉、
1884.12.06	ラクメ★ (インド)	インド舞踊	〈バヤデールの踊り〉、〈ティラナ地方の踊り〉、〈蛇の踊り〉
1886.02.09.	魔法の丸薬	スペイン舞踊	〈ボレロ〉
1886.02.14.	王の命令 (1570年スペイン)	カナリア諸島の踊り スペイン舞踊 オリエンタル・ダンス	〈マドリレーニャ〉〈シャルムース〉〈大衆的セギディリヤ〉〈闘牛士の踊り〉〈剣の舞〉〈マンティーリャ〉〈ホタ〉 〈闘牛士の踊り〉は女性ダンサーが男装して踊った
1886.04.22.	タマーラ★ (カフカス地方)	オリエンタル・ダンス カフカス舞踊	〈バヤデールの踊り〉、〈レズギンカ〉
1886.08.31.	ルスランとリュドミラ★ (キエフ大公国)	オリエンタル・ダンス カフカス舞踊	〈レズギンカ〉はカフカス舞踊。〈ヴェールの踊り〉と〈小人の黒魔術師チェルノモールの奴隷の踊り〉も民族舞踊の可能性が高い。
1887.01.20.	ボルティチの唾娘★ (スペイン支配下のナポリ)	イタリア舞踊 スペイン舞踊	〈タランテラ〉、〈ボレロ〉
1887.10.04.	ハールレムのチューリップ (オランダ)	ジブシーダンス オランダ舞踊	〈フリースラント地方の踊り〉 〈水夫の踊り〉 ※プティバは監督のみで、振付はJ.イワノフが行った可能性が高いと見られている
1887.12.06.	フィアメッタ	ハンガリー舞踊 ボルカ	〈ハンガリー風マズルカ〉〈ハンガリーの婚礼〉〈ハンガリー風ワルツ〉〈蜚のボルカ〉
1889.01.25.	タリスマン (古代インド)	オリエンタル・ダンス インド舞踊 ヒマラヤ山地の踊り	
1890.01.03.	眠れる森の美女	ポロネーズ (ポラッカ) マズルカ タランテラ	
1891.02.13.	カルカブリーノ (フランス・プロヴァンス地方)	プロヴァンス舞踊	〈タンバリンの踊り la Tambourinaire〉と題されたフェアランドールをマリア・プティバとルキアノフが踊った
1891.10.15.	預言者★ (1530年オランダとドイツ)	レドワ ボヘミア舞踊	

次頁に続く

「図表 R プティバが振り付けた民族舞踊」の続き

初演年	作品名	民族舞踊	備考
1892.12.06.	くるみ割り人形 (ドイツ)	マズルカ ポルカ ドイツ民謡による踊り スペイン舞踊 オリエンタル・ダンス 中国舞踊 ロシア舞踊 タランテラ	ドイツ民謡による踊りは〈グロスファーター・タンツ〉 ロシア舞踊は〈トレパック〉
1893.12.05.	シンデレラ	ポロネーズ ロシア舞踊 オリエンタル・ダンス スペイン舞踊	
1895.01.03.	ドゥブロフスキー★ (ロシア)	ポロネーズ	
1895.01.15.	白鳥の湖	ポロネーズ スペイン舞踊 タランテラ チャールダーシュ ロシア舞踊 マズルカ	
1895.12.06.	せむしの小馬 (ロシア)	ロシア舞踊 マズルカ ラップランド舞踊 ルーマニア舞踊 ラトビア舞踊 ベルシヤの踊り グルジア舞踊	ロシア舞踊は〈トレパック〉〈ウラル地方の踊り〉〈ウクライナの踊り〉 グルジア舞踊は〈イメレティア地方の踊り〉と〈ミングレル地方の踊り〉
1896.01.21.	騎兵隊の休息 (オーストリア=ハンガリー二重帝国)	チャールダーシュ マズルカ	
1897.11.21.	フラ・ディアヴォロ★	タランテラ	
1896.12.08.	青ひげ (フランス・ノルマンディ地方)	ミュゼット タンブラン ノルマンディ地方の舞踊 マズルカ 日本の踊り インドの踊り ポロネーズ ポルカ	

次頁に続く

「図表 R プティバが振り付けた民族舞踊」の続き

初演年	作品名	民族舞踊	備考
1898.01.07.	ライモンダ (フランス・プロヴァンス地方)	プロヴァンス地方の舞踊 スペイン サラセンの踊り ハンガリー舞踊 マズルカ タランテラ	
1898.09.15.	フェラモール★ (ムガル帝国時代インド)	オリエンタル・ダンス	〈バヤデールの踊り〉
1900.01.17.	ダミスの試練	南フランスの民族舞踊	〈ファランドール〉、〈ラ・フリカッセ〉
1900.02.10.	アルレキナーダ	ポロネーズ ポルカ	
1903.02.09.	魔法の鏡	エコセーズ ロシア舞踊 チロルの踊り ポロネーズ マズルカ クラコヴィエンス ハンガリー舞踊 サクソン舞踊	

図表 S プティパ振付のパ・ド・ドウとその構成

主要参考文献：Скальковский（1882）、Плещеев（1899）、Худеков（1918）、Vazem(1937)

※★はプティパの創作、☆はプティパによる既存作品の改訂

※アントレが存在しても主役の踊りを含まないものに関してはアントレの項は×とした

※タイトルに網掛けのあるものはグラン・パ・ド・ドウ形式に当てはまるものを指す

	アントレ	アダージオ	男性	女性	コーダ			備考
			Var.	Var.	男性ソロ	女性ソロ	二人	
☆海賊 (1858 改訂) 奴隷のパ・ド・ドウ	○	○	○	○	△ コーダの存在は楽譜から確認できるが、構成は不明			現代上演されている版の振付はチャブキアーニ※1
★ファラオの娘 (1862) ナイルの川底	×	○	○	○	△ コーダの存在は楽譜から確認できるが、構成は不明			楽譜からの推定
★ドン・キホーテ (1869) 第3幕	○	○	○	×	△ コーダの存在は楽譜から確認できるが、構成は不明			
★ラ・バヤデル (1877) 婚約式	○ 女性ソリスト のパ・ド・カ トルに主役カ ップルが合流	○	○	○	×	○	○	コーダは群舞を含む総踊りだが男性ソロはなし
★ラ・バヤデル (1877) 影の王国	×	第1と第2 二つある	×	○	○	○	○	女性群舞を伴う。 アダージオ後に女性ソリスト3人のVar.有り。 コーダは群舞も含む総踊り。
☆パキータ (1882 改訂) 第3幕	○ 女性のみ 女性群舞と共に踊る	○	○	○	○	○	○	女性群舞を伴う。 女性ソリストのVar.を大量挿入。 コーダは群舞も含む総踊り。

※1 構成は楽曲（オルテンブルク大公）作曲の楽曲に基づく判断。今日上演されている振付は1931年にチャブキアーニ Вахтанг Михайлович Чабукиани（1910～92）の手が加わったものである。図表56も参照のこと。

次頁に続く

「図表 S プティパ振付のパ・ド・ドゥとその構成」の続き

	アントレ	アダージョ	男性	女性	コーダ			備考
			Var.	Var.	男性ソロ	女性ソロ	二人	
☆ジゼル (1884 改訂) ペザント・パ・ド・ドゥ ※2	○	○	○	○	×	○	○	振付がコラーリのものを受け継いでいるのか、プティパによる再振付なのかは不明。
☆ジゼル (1884 改訂) 第 2 幕	×	○	○	○	○	○	○	女性 Var. は 1865 年にグランツォワのために付加されたもの
☆コッペリア (1884 改訂) (1896 改訂) (1904 改訂) 第 3 幕※3	×	○	1884 ×	○	△ コーダの存在は楽譜から確認できるが振付構成は不明			

※2 《ジゼル》の〈ペザント・パ・ド・ドゥ〉は、1841年のパリ初演時に第1幕のディヴェルティスマン部分でソリスト級の男女ダンサーによって踊られたもので、初演直前に急遽挿入された（作曲はアダンではなくブルグミュラーが行っている）。このため、第1幕のディヴェルティスマンには〈ペザント・パ・ド・ドゥ〉と〈ジゼルとロイスのパ・ド・ドゥ〉の2つのパ・ド・ドゥが並ぶ形になった。そのため翌年のペローによるロンドン初演版では、〈ペザント〉が削除された。一方パリでは、サン＝レオンが考案したステノコレオグラフィエと呼ばれる舞踊譜（BnF所蔵）、ジュスタマン Henri Justamant（1815～93）による振付覚書のいずれにも〈ペザント〉の振付に関する記録があるため、少なくともパリでは1868年のグランツォワの公演を最後に上演が途切れるまで、初演同様の形で踊り続けられていたものと思われる。ロシアでは1850年のペロー版の帝室劇場輸入上演時以降ペロー版が踊られてきたため、おそらく削除された状態だったものを、1884年の改訂時にプティパが復活させている。この時プティパは、ペローとは反対に、ペローが残したジゼルとロイス（アルプレヒト）のパ・ド・ドゥを削除している。この改訂時の振付が、コラーリの初演版を復活させたものなのか、プティパにより再振付されたものなのかは不明である。現在踊られる女性ヴァリエーションには、世界初演時の曲（G-dur、2/4拍子の曲）によるものと、1832年にワガノワ Агриппина Яковлевна Ваганова（1879～1951）がこれと差し替えたものの2種類がある。この女性ヴァリエーションについては図表21を参照のこと。Arthur.Saint-Léon, *Giselle: pas de deux sténochorégraphié (manuscrit autographe)* (Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, RES-234). Frank-Manuel Peter, *Giselle ou Les Wilis: Ballet Fantastique en deux actes. Faksimile der Notation von Henri Justamant aus den 1860er Jahren*, Hildesheim, Zürich & New York: Georg Olms Verlag, 20

※3 オペラ座では1870年の世界初演時以降第二次世界大戦後まで、フランスは女性ダンサーが男装して踊った。そのためサン＝レオンはフランスのヴァリエーションを創作しなかった。1884年にプティパによる輸入上演で帝室劇場初演の際フランス役は男性が踊った際にはオペラ座版同様にヴァリエーションなしであったが、1896年のプティパによる改訂上演の際には Ernest Giraud 作曲《グレットナ・グリーン *Gretna Green*》(1873)の曲が男性ヴァリエーションとして転用された。1904年のプティパによる改訂では女性ヴァリエーションの曲を、ドリーブ作曲の《泉》からの転用局に差し替えたが、今日、この曲はもっぱら男性ヴァリエーションとして用いられる。この他に、ドリーブ作曲《シルヴィア》から男性ヴァリエーションの曲を転用する場合もある。

次頁に続く

「図表 S プティパ振付のパ・ド・ドゥとその構成」の続き

	アントレ	アダージオ	男性	女性	コーダ			備考
			Var.	Var.	男性ソロ	女性ソロ	二人	
★眠れる森の美女 (1890) 第2幕	×	○	×	○	×	○	○	女性群舞を伴う。 コーダの後に短い男性のソロが続くが、ヴァリエーションと呼べるほどの見せ場にはなっていない。
★眠れる森の美女 (1890) 第3幕	○	○	○	○	○	○	○	
★くるみ割り人形 (1892) 第2幕 金平糖の精	×	○	○	○	○	○	○	
★シンデレラ (1893) 第2幕お城の舞踏会	○	?	?	○	△ コーダの構成は不明。			シンデレラのヴァリエーションの前に〈警句 Пословица〉と題された曲とヴァリエーション2曲、ワルツ1曲が置かれている。これらがアダージオと男性ヴァリエーションにあたるかは不明。
★シンデレラ (1893) 第3幕結婚式	×	○	○	○	△ コーダの構成は不明。			主役カップルと女性ソリスト2名。
☆白鳥の湖 (1895) ※4 オデット	×	○	×	○	×	○	○	女性群舞と女性ソリストによるアンサンブル有り。
☆白鳥の湖 (1895) 黒鳥	○	○	○	○	○	○	○	○
★青ひげ (1996) 第3幕	×	○	×	○	△ コーダの構成は不明。			主役カップルと男女3カップルを伴う。アダージオ後に女性ソリスト3人のVar.有り。

※4 《白鳥の湖》第2幕の振付はプティパのアシスタントのJ.イワノフによるが、プティパ監修のもとで創作されたものでもあるため本表に含めた。

次頁に続く

「図表 S プティパ振付のパ・ド・ドゥとその構成」の続き

	アントレ	アダージオ	男性 Var.	女性 Var.	コーダ			備考
					男性ソロ	女性ソロ	二人	
★青ひげ (1996) 第3幕 電気のグラン・ パ・ド・ドゥ	×	○	○	○	△ 全員総踊りのコーダの存在は『皇室劇場年鑑』から確認できるが、構成は不明。			
☆サタネラ (1897改訂) ※5	○	○	○	○	○	○	○	
★ライモンダ (1898) 第3幕 ※6	○	○	×	○	○	○	○	男女の群舞を伴う 男女のソリストのヴァリエーションとアンサンブルあり。 振付はハンガリー色を帯びる
★アルレッキナーダ (1900)	×	○	×	○	×	○	?	楽譜とト書きからの推定。 男女主役と女性ソリスト（コリフェ複数）の踊り
★魔法の鏡 (1903) 第1幕	○	○	○	○	○	○	○	楽譜およびト書きから推定 女性ソリスト2名を伴う
★魔法の鏡 (1903) 第3幕 王子の夢の場	×	○	○	○	△ コーダの存在は楽譜から確認できるが構成は不明			男性 Var. の前に女性ソリスト2人によるパ・ド・ドゥのヴァリエーションがある
★魔法の鏡 (1903) 第4幕	○	○	○	○	△ コーダの存在は楽譜から確認できるが構成は不明			

※5 《サタネラ》のパ・ド・ドゥは、使用曲であるバガニーニの楽曲のタイトルに基づき《ヴェニスのカarniヴァル》、あるいは悪魔の化身である美女が学生を誘惑する場面であることから「《サタネラ》より《誘惑のパ・ド・ドゥ》」と呼ばれることもある。Selma Jeanne Cohen, "In Search of Satanelle: An Adventure Prompted by "The Children of Theatre Street"," in *Dance Research* 11/1-2 (1978-1979): 25-30.

※6 《ライモンダ》第3幕のディヴェルティスマン〈ハンガリー風グラン・パ Grand pas hongrois〉の中の主役カップルための部分〈ハンガリー風クラシックのバ Pas classique hongrois〉の楽譜に基づく。今日上演される際、この結婚式のグラン・パ・ド・ドゥはプロダクションによりさまざまな改訂が施され、それに伴い《ライモンダ》の様々な部分か

らの楽曲転用が発生している。図表 56 も参照のこと。

図表 T プティパ振付とされるが後代の振付のパ・ド・ドウの構成と使用楽曲

Скальковский (1882)、Плещеев (1899)、Худеков (1918)、Vazem(1937)に基づき高島登美枝が作成

作品名	振付家	アントレ アダージョ	男性 Var.	女性 Var.	コーダ	備考
ドン・キホーテ 第3幕 (1902)	ゴールスキー Александр Алексеевич Горский (1871~1924)	アントレあり ミンクス作曲 《ドン・キホーテ》第3幕より (原曲)		ドリゴがこの パ・ド・ ドウのため に作曲	ミンクス作 曲 《ドン・キ ホーテ》第 3幕より (原曲)	
ラ・フィユ・マ ル・ガルデ (1903)		アントレなし チブルカ作曲 《バレエの情景 <i>Scène de Ballet</i> 》からの転用		ドリゴ作曲 《ハール レムのチュ ーリップ <i>La Tulipe de Haarlem</i> 》か らの転用 (シリヤー エフによる 1903年改訂 時の挿入 曲)	アルムシャ イマー作曲 《騎兵隊の 休息 <i>Halte de cavalerie</i> 》 からの転用	1930年代 にグセーフ の改訂が加 わっている 可能性あり
海賊 メドゥーラとコ ンラッドのグラ ン・パ・ド・ド ウ (1915) ※1	アンドリヤーノ フ Самуил Константинович Андрианов (1884~1917) 一部 チャブキアーニ Вахтанг Михайлович Чабукиани (1910~92)	アントレなし ドリゴ作曲 ピアノ独奏曲 《春の夢》の 転用	ドリゴ作曲 《トリルビ イ》からの 転用(プテ ィパによる 1886年改訂 時に挿入さ れた男性 Var.の楽曲) 1930年代に チャブキア ーニが振付 に手を加え ている。	フィチンゴ フ=シェリ Борис Александров ич Фитингоф- Шель (1829?~ 1901)作曲 《シンデレ ラ <i>Cinderella</i> 》 (1893)の 女性 Var.の 転用	ドリゴ作曲 《ピグマリ オン》から の転用(プ ティパによ る1895年改 訂時の挿入 曲)	

※1 《海賊》のグラン・パ・ド・ドウの男性ヴァリエーションの細部は、1930年代にキーロフ・バレエ団(ペテルブルクの帝室劇場バレエ団が改称)のチャブキアーニ Вахтанг Михайлович Чабукиани(1910~92)がこの役を踊った際に、より高難度になるよう手を加えている。チャブキアーニはジョージア出身でキーロフ・バレエ団の主役級となった最初のダンサーである。女性ヴァリエーションの楽曲は、表に掲げたフィチンゴフ=シェリ Борис Александрович Фитингоф-Шель(1829?~1901)の《シンデレラ *Cinderella*》の曲の他、《ドン・キホーテ》の森の女王、《ラ・バヤデール》のガムザッティ、《パキータ》第3幕の女性ソリスト、《パキータ》第3幕の男性主役のヴァリエーションが転用される場合もある。1955年にマールイ劇場での公演の際に振付家グセーフによって、奴隷アリの役がこのパ・ド・ドウに挿入された(楽曲構成は変化なし)。現代上演版では、このパ・ド・トロワの形で踊られることも少なくない。

次頁に続く

「図表 T プティパ振付とされるが後代の振付のパ・ド・ドゥの構成と使用楽曲」の続き

作品名	振付家	アントレ アダージョ	男性 Var.	女性 Var.	コーダ	備考
海賊 奴隷のパ・ド・ドゥ (1931) ※2	チャブキアーニ	アントレあり オルテンブルク作曲《薔薇、すみれと蝶》からの転用 (1858年プティパがこのパ・ド・ドゥを創作の際に転用した楽曲)				
ジゼル ペザント・パ・ド・ドゥ (1841) (1884) (1932) ※3	コラーリ? プティパ? 女性 Var.は J.イワノフ? ワガノフ? Агриппина Яковлевна Ваганова (1879~1951)	アントレあり ブルグミュラーによる挿入曲 (世界初演時使用曲)	ブルグミュラーによる挿入曲 (世界初演時使用曲) または ※4	ブルグミュラー作曲ピアノ独奏曲《ラティスボンヌの思い出 <i>Souvenir de Ratisbonne</i> 》を作曲者自身が転用 (世界初演時使用曲)		
ディアナとアクティオン (1935) ※5	ワガノフ Агриппина Яковлевна Ваганова (1879~1951) 一部 チャブキアーニ	アントレあり プーニ作曲《カンダウル王》第4幕の〈Pas de Diane〉の転用	プーニ作曲《カンダウル王》第4幕〈Pas de Diane〉の転用 男性 Var.の振付はチャブキアーニによる	ドリゴ作曲 1886年プティパによる《エスメラルダ》改訂時に挿入された〈Grand Pas des Fleurs〉の楽曲を転用	プーニ作曲《カンダウル王》第4幕〈Pas de Diane〉の転用	12人の女性群舞付き (プーニ《カンダウル王》第4幕〈Pas de Diane〉のディアナの Var.の楽曲を群舞に転用)

※2 楽曲は 1858 年にプティパがこの場面を振り付けた際に《薔薇、すみれと蝶》(オルテンブルク大公作曲) から転用したものが使用されているが、踊りは 1831 年にチャブキアーニが振り付けたものである

※3 初演版で踊られたが、ペロー版では踊られてこなかったが 1884 年改訂でプティパが復活させた。

※4 1832 年にワガノフが女性ヴァリエーションを J.イワノフ振付のものと差し替えている。差し替え元に関しては従来、《ハールレムのチューリップ》だとされてきたが、近年、南アフリカの舞踊学者エッジコム Rodney Stenning Edgecombe によって《キューピッドの矢 *La ruse de Cupidon*》(1890) 由来だと有力説が提出されている。またこの時ワガノフが振付に手を加えているかどうかは不明である。Rodney Stenning Edgecombe, “A ragbag of ballet music oddments,” in *Brolga* 23(December, 2005): 12/2: 12-19.

※5 プティパが《カンダウル王》第 4 幕のディヴェルティスマンに、ダイアナとエンデュミオンとサテュロスによる・パ・ド・トロワ (Pas de Diane) (別名 (Les Aventures Amoureuse de Diane)) を振り付け、1903 年に自身の手により改訂を加えている。この版は 20 世紀初頭にアンナ・パヴロワやニジンスキー、バランシンによって、ロシアと西欧両方で踊られている。1935 年キーロフ・バレエ団の《エスメラルダ》上演時に、ワガノフはこの組曲からサテュロス役を外してパ・ド・ドゥの形に再振付し、タイトルも〈ディアナとアクティオンのパ・ド・ドゥ〉と変更して、第 2 幕に挿入している。

次頁に続く

「図表 T プティパ振付とされるが後代の振付のパ・ド・ドウの構成と使用楽曲」の続き

作品名	振付家	アントレ アダージオ	男性 Var.	女性 Var.	コーダ	備考
アルレッキナーダ (1930年代) ※6	グセーフ Пётр Андреевич Гусев (1904～87)	アントレなし ドリゴ作曲 《アルレッキナーダ》より (原曲)	ドリゴ作曲 《アルレッキナーダ》からの転用(1902年上演時にシリャーエフが振り付けた部分の曲)	ドリゴ作曲 《ハールレムのチューリップ》からの転用(シリャーエフによる1903年改訂時の挿入曲)	ドリゴ作曲 《タリスマン》の〈ベンガルの薔薇〉場面からの転用	
ライモンダ (1948) マリインスキー・バレエ団版	セルゲイエフ Константин Михайлович Сергеев (1910～92)	アントレあり グラズノフ作曲 《ライモンダ》第3幕 (原曲)	グラズノフ作曲 〈ライモンダ〉 第2幕から転用	グラズノフ作曲 《ライモンダ》第3幕 (原曲)		登場順 ①アントレとアダージオ ②女性ソリストの Var. ③男性ソリスト4人のアンサンブル ④女性主役の Var. ⑤男性主役の Var. ⑥コーダ
エスメラルダ (1954) (1982)	ベリオソフ Nicolás Beriosov (1906～1996) スティーブンソン Ben Stevenson (1936～) 一部 チャブキアーニ (1930年代)	アントレあり プーニ作曲 《エスメラルダ》より	プーニ作曲 《エスメラルダ》より 男性 Var.の振付は、1930年代にチャブキアーニが踊った際にプーニの原曲から楽曲を選び振り付けたものが継承されている。	マレンコ※7 作曲 《シエーバ Sieba》 (1878)からの転用	プーニ作曲 《ファラオの娘》第2幕からの転用	ロシア系ダンサーが取り上げる版は、ベリオソフがロンドンのバレエ・ガラで振り付けたもの(1954)。 非ロシア系ダンサーが取り上げる版はスティーブンソンがヒューストン・バレエのために振り付けたもの(1982)。

※6 シリャーエフ Александр Викторович Ширяев (1867～1941) は、帝室劇場バレエ団のダンサーでプティパの弟子。《アルレッキナーダ》の1902年再演時に自分の踊るアルレッキナーノ役のヴァリエーションをみずから振り付けた。

※7 マレンコ Romualdo Marengo (1841～1907) は、19世紀後半のスカラ座の指揮者兼作曲家として、振付家マンゾッティとの協働によるバレエ作品を多数創作している。代表作は《エクセルシオール *Excelsior*》(1881)。

次頁に続く

「図表 T プティパ振付とされるが後代の振付のパ・ド・ドウの構成と使用楽曲」の続き

作品名	振付家	アントレ アダージョ	男性 Var.	女性 Var.	コーダ	備考
タリスマン (1955)	グセーフ	アントレあり ドリゴ作曲 《タリスマン》より	プーニ作曲 《ファラオの娘》からの転用	作曲者不明 このパ・ド・ドウ振付のためグセーフに より挿入	ドリゴ作曲 《タリスマン》より	
ライモンダ (1964) 英国ロイヤル・バレエ団 ※8	ヌレエフ Rudolf Nureyev (1938～93)	アントレあり グラズノフ作曲 《ライモンダ》第3幕 (原曲)	なし (原曲通り)	グラズノフ作曲 《ライモンダ》第3幕 (原曲)		登場順 ①アントレとアダージョ ②女性ソリストの Var. ③男性ソリスト4人のアンサンブル ④女性ソリスト3人のアンサンブル ⑤女性主役の Var. ⑥コーダ
ライモンダ (1984) ボリショイ・バレエ団版	グリゴローヴィチ Юрий Николаевич Григорович (1927～)	アントレあり グラズノフ作曲 《ライモンダ》第3幕 (原曲)	グラズノフ作曲 《ライモンダ》第3幕 〈子どもたちの踊り Pas des enfants〉の曲を転用	グラズノフ作曲 《ライモンダ》第3幕 (原曲)		登場順 ①アントレとアダージョ ②女性ソリストの Var. ③男性ソリスト4人のアンサンブル ④女性主役の Var. ⑤男性主役の Var. ⑥コーダ

※8 スポレート（伊）のフェスティヴァルに参加する英国ロイヤル・バレエ団ためにヌレエフが第3幕のみを振り付けたもの。使用楽曲は楽譜＝プティパ版と同じであり、したがって男性主役のヴァリエーションを欠いている。第3幕の通し上演ではなく、主役カップルのグラン・パ・ド・ドウのみを抜粋する場合は、第2幕の男性ヴァリエーションが転用される。