

「創作者」ミハイル・フォーキン ——著作権を求める国際的振付家の試行錯誤

北原 まり子

1. はじめに

振付家ミハイル・フォーキン (Mikhail Fokine) は、20世紀初頭に欧米で一世を風靡したセルゲイ・ディアギレフ (Sergei Diaghilev) のロシア・バレエ団の最初のメートル・ド・バレエとして、《ポロヴェツ人の踊り》《シェヘラザード》《火の鳥》《ペトルーシュカ》《薔薇の精》等の代表作を生み出したことで知られる。また、自国ロシアにおいては、マリインスキー帝室劇場の振付家として1907年にデビューして以来⁽¹⁾、19世紀後半にマリウス・プティパ (Marius Petipa) によって築かれた伝統に異を唱えて改革を実践し、20世紀バレエの最初の開拓者の一人として知られている。

フォーキンの代表作は、国際的な巡業集団であるバレエ・リュスやアンナ・パヴロワ (Anna Pavlova) のバレエ団を通して、瞬く間に世界的な人気を得た。そしてほとんど同時に、原作者の監視外でそれらを模倣する行為が、広範囲に大量に出現したのである。本研究では、振付家フォーキンの歴史的な特異性を、彼の作品の伝播の早さと広さに注目して指摘したい。彼が登場したのは、テクノロジーの進歩により、国際的な交通・通信網、複製技術が著しく発達した時代であった。国際巡業が活発化し、ダンサーを外国に派遣して現地で流行中の作品を「盗む」興行主も現れる。また、直接的な伝播がより困難だった遠国の日本でも、写真や図版による模倣が戦前活発に行われている⁽²⁾。フォーキンは、そうした時代の恩恵を最も受けると同時に、その弊害を最も受けた最初のバレエ振付家と定義できるのである。

もちろん、バレエの世界では、ダンサーや振付家の国を越えた往来は古くから見られ、模倣の問題も存在した。例えば、1862年にジュール・ペロー (Jules Perrot) がプティパに勝訴した例では、諸国の踊りを寄せ集めた「国際色豊かな踊り (Pas cosmopolite)」をプティパ兄弟 (マリウスとリュシアン) がオペラ座でバレエ《パリの市場 (*Le marché des innocents*)》の上演に挿入した際に、ペローが以前にサンクトペテルブルクで上演した別のバレエ作品に入れた「*La Cosmopolitana*」という踊りと同じであると主張した例がある⁽³⁾。裁判で弁護側は、「民族舞踊 (pas nationaux)」の寄せ集め、挿入的なディヴェルティスマンという性質、「cosmopolite」と名付けられた踊りは以前からも存在していること、また、フランスのバレエがロシアに無許可で「移

植」されるがままである現状を指摘した。このとき二つの踊りの音楽と振付の同一性を証明したのはアルチュール・サン＝レオン (Arthur Saint-Léon) で、判決は、ペローが唯一の作者であることを認め、「自作」として上演したプティパに罰金を科した。

このように、振付家の作者としての権利は認められていなかったわけではない。1860年12月10日の勅令でオペラ座の「作家 (達)」への支払いが一晩の上演につき500フランに定められた際、「バレエの場合、作曲者、台本作者、振付家の間で三分の一ずつ分け合う」と明文化されている。1886年に締結された国際的なベルヌ条約も、最初の議定書の中で「^{ドラマティック・ミュージカル}音楽劇作品に含まれる振付作品」に触れている⁽⁴⁾。パリの劇作家・劇作曲家協会 (SACD) は1829年に創立されており (その起源は1777年の劇作家ボーマルシェが起こした運動に遡る)⁽⁵⁾、1942年に逝去したフォーキンが、自作の上演をめぐる権利の問題について生前依拠した制度は、基本的にこの協会であった⁽⁶⁾。

国立の歌劇場をヒエラルキーの頂点とする音楽劇のバレエを舞踊芸術の前提とする法律の不備は、舞踊の新潮流が起こる19世紀後半から露呈し始める。例えば、ヴォードヴィル劇場を中心に自らが「発明」した「^{ダンス・セルバンティス}蛇踊り」で人気を博したロイ・フラール (Loie Fuller) は、無断複製する他のダンサーに対して1892年に訴訟を起こしたが、布と照明を用いた彼女の抽象的な踊りは、「著作権法の定める劇的作品にはあたらない」⁽⁷⁾という理由で退けられた。19世紀末から20世紀初頭は、後のモダン・ダンス形成の端緒となるこうしたフラールの踊りや^{ダンカンニスム}ダンカン趣味、^{サロメ}サロメ踊りの流行で、広範囲におよぶ踊りの模倣現象が引き起こされていた。フォーキン作品の最初の大規模な「海賊版」も、ヴォードヴィルの女性ダンサーの率いるカンパニーによるものであった。ただし、振付家＝ダンサーである彼女たちが、その肉体から独自の舞踊様式を作り上げ、模倣する数多の追随者を出現させたことと、フォーキンのバレエ作品の「模造品」が大量につくられたことは必ずしも同じ現象ではない。

19世紀までの職業的な振付家とは異なり、作曲家および画家と互いに独立した「同盟」関係を結び⁽⁸⁾、創作に重きを置いたフォーキンは、バレエの振付家の新たなあり方を提示したが、一方で著作権の問題に生涯悩まされることになる。バレエ・リュス解散後の1930年代以降は、彼の後継者である新時代の振付家達が、この問題に対してさまざまな活動を行った。レオニード・マシーン (Léonide Massine) は、戦前・戦後に欧州で起こした自作の上演権や再演をめぐる裁判で知られ⁽⁹⁾、また、オペラ座に君臨したセルジュ・リファール (Serge Lifar) が、それまでのメートル・ド・バレエや「コレグラフ (舞踊記譜家)」の代わりに「舞踊創作者 (choréauteur)」という新語を掲げ⁽¹⁰⁾、振付家の地位向上を訴えた⁽¹¹⁾。一方アメリカで確かな地位を築いたジョージ・バランシン (George Balanchine) は、1950年代より自作の抽象バレエの著作権を登録する活動を始め、「舞踊劇」という伝統的な条件に現代バレエからメスを入れることになる⁽¹²⁾。

彼らの活動は、アメリカの舞踊著作権を論じた『振付著作権——アメリカン・ダンスにおける

人種、ジェンダー、知的財産権』(2016年)や、フランスの振付家の著作権について第一部をまるまる割いた博士論文『振付家という職業の前史、構造化、芸術的争点(1957~1984年フランス)——舞踊の行政、規則、政治をめぐる一つの歴史』(2015年)で取り上げられているが⁽¹³⁾、フォーキンについて言及する先行研究は皆無である。というのも、彼の活動は、自作を無断で上演するかつての同僚へ抗議の手紙を送り、自分なりに写真、舞踊記譜法、映画を用いて自作を「固定化(fixation)」する方法を模索するなど、個人的なものにとどまったからである。また、そもそも振付の著作権をめぐる議論が本格化するのには、フォーキン亡き後の戦後であり、フランスでは「1957年3月11日の法律」⁽¹⁴⁾、アメリカでは1976年の著作権法改正が歴史的な区切りとして位置づけられている。

とは言え、彼らに先行する、モダン・バレエの創始者であるフォーキンの著作権をめぐる活動を考察する意味は、本当はないのだろうか。

「作者」を自認するフォーキンの思想には、振付(アイデア)と演技者による実演(表現)のギャップの問題がつきまとい、振付を原初の形のまま伝承すべきであるという強い希望がある。つまり、個々のパフォーマーの演技や世代を超えた再演を含め、作品の上演を作者である振付家の完全なるコントロール下に置きたいという意図である。それは、作品を何らかの方法で「固定化」しなくてはならないという、舞踊著作権につきまとう難問とも矛盾しない。1920年代半ばから晩年にいたるまでフォーキンが、舞踊譜^{ノーターション}⁽¹⁵⁾や映像技術を用いてこの固定化に関心を寄せたのも、そうした考えあつてのことだ。

さらに、ディアギレフの下で制作された総合芸術的なバレエ作品は、音楽と美術が振付同様、もしくはそれ以上に大きな役割を果たしており、その再現は、振付の枠を超えスペクタクル全体に関わるものとなる。こうして、作品には複数の「作者」——台本作者、作曲家、振付家、美術家等——が存在することとなり、その中で振付家が必ずしも特権的な立場にないという現実があらわれる。1939年にフォーキンは、ミシェル・ディミトリー・カルヴォコレッシ(Michel Dimitri Calvocoressi)に、「『薔薇の精』について話すとき、あなたはディアギレフ、ジャン＝ルイ・ヴォドワイエ、テオフィル・ゴーチエ、カルサヴィナ、ニジンスキー、ウェーバー、ベルリオーズの名を挙げるのに、フォーキンの名は出しません」⁽¹⁶⁾と非難し、「そうして私の名を汚すことで、あなたは倫理的な侮辱だけでなく、経済的な被害をも私に引き起こしているのです。私のあらゆる仕事と報酬は、過去に私が創り上げたものと、深い関係にあるのです」と訴えている。

フォーキンが行ったさまざまな試行錯誤は、対処療法的で必ずしも一貫せず、現在ほとんど顧みられない。しかし、ある一人の振付家が数年で築き上げた豊富な作品群が、瞬く間にこれほど広範囲に、また大量に複製されたことは歴史的に異例である。そこで発生した種々の問題には舞踊芸術がはらむ普遍的な要素がみてとれる。本稿では、フォーキンが直面した具体的な「事件」と、彼が試みた「解決法」を詳細に追うことで、それらを明らかにしたい。

2. フォーキン作品の世界的伝播と諸問題

フォーキン作品は、バレエ・リュスで上演した作品群とアンナ・パヴロワの十八番となった《瀕死の白鳥》を中心に、20世紀前半に世界中に伝播し、当時の「古典」を形成するに至った。「バレエ・リュス現象」のこれほど広範囲な影響には、「公式」な上演以外にも、作者のコントロール外でなされた多くの「無断複製」や「盗作」、「海賊版」が大きな役割を果たした。

2.1. 1911年——ホフマンによる最初の「海賊版」

歴史に残った最初のフォーキン作品の「無断複製」は、ニューヨークを拠点とするヴォードヴィル女優ガートルード・ホフマン (Gertrude Hoffman) が興行主モリス・ゲスト (Morris Gest) と組んで⁽¹⁷⁾、堂々と「セゾン・デ・バレエ・リュス」を看板に、ブロードウェイの劇場で《シェヘラザード》、《クレオパトラ》、《レ・シルフィード》を上演したものである。ホフマンはパリでこれらのバレエを見、「海賊版」⁽¹⁸⁾を上演するため、バレエ・リュスに参加したテオドール・コスロフ (Theodore Kosloff) をメートル・ド・バレエに招き、リディア・ロポコワ (Lydia Lopokova)、アレクサンドル・ヴォリーニン (Alexandre Volinine)、アレクサンドル・ブルガーコフ (Alexandre Bulgakov) らロシア人ダンサーを採用した⁽¹⁹⁾。

実は、ホフマンとゲストはこれ以前にも、「海賊版」事業を行っている。1908年にモード・アラン (Maud Allan) の《サロメ幻想》をコピーし大当たりを打ったのだ。まず、劇場主がアランのロンドンでの成功を聞き、衣装および舞踊を「学び」、それをニューヨークで「再現する」ために、ホフマンと作曲家の夫を当地に赴かせた。彼女は4月に、「モード・アランの作品を見て、三週間、衣装を学び、帰ってきてから自身の衣装係に指示した」。7月にホフマンが、「驚くべき衣装の完璧な複製」「モード・アランの舞踊の模倣」と銘打ってサロメを上演した際、ゲストがホフマンのマネージャーであった⁽²⁰⁾。初演の際問題になったのは、「無断複製」という事実よりも裸体に近い衣装であったが、数日後には、同市へのアラン招聘を予定していた別のヴォードヴィル劇場経営者たちが、ホフマンの演目にアランの名を用いるのを止めるよう要求している⁽²¹⁾。ホフマンは従わず、数ヶ月後には後者のアメリカにおけるサロメ踊りの「主なライバル」⁽²²⁾となった。

同様の問題を含む彼女のフォーキン作品上演⁽²³⁾も、1916年によくやく真正のバレエ・リュスが到着する当地の観客には、むしろ肯定的に迎えられたようである。1912年に刊行された『今日の踊りとダンサー達』では、「モリス・ゲスト氏の助力を得て彼女 [ホフマン] は、舞台装置と衣装を含むカンパニーごと連れてきて、その成果をニューヨークの観客の目の前に示してくれた」と評価している⁽²⁴⁾。映像技術の発展途上であった当時、実演を伴う「海賊版」は、遠く離れた観客に最新の舞踊作品を伝える——「本物」そのものではなかったにせよ——上で、一つの

効果的な手段であったことは否めない。この本の著者たちは、おそらく一度も「本物」を見ずに、ホフマンの「海賊版」からバレエ・リュスのフォーキン作品を「証言」・分析している点で、当時のそうした舞踊文化の状況を露わにしている。

このホフマンの公演は、ロシアでも報道された⁽²⁵⁾。しかし、フォーキンが具体的にこうした「海賊版」に反応するのは、翌1912年にコスロフが《シェヘラザード》と題するバレエをロンドンのコリシヤム劇場で上演した時であった。ロシアの雑誌が「マリインスキー帝室劇場のメートル・ド・バレエである M. M. フォーキンが、モスクワのメートル・ド・バレエであるコスロフ氏を^{フラジオ}盗作のかどで起訴した⁽²⁶⁾」と報告している。記事によれば、コヴェント・ガーデン王立歌劇場での巡業で同市にいたディアギレフ、レオン・バクスト (Léon Bakst)、フォーキンが、「《シェヘラザード》の^{ヴァリアント}異版」の上演を行ったコスロフに対し、ロンドン高等裁判所で訴訟を起こしたとある。一方コスロフは別の新聞で、「このバレエは、コヴェント・ガーデンで踊られた《シェヘラザード》とは独立した創作である⁽²⁷⁾」と主張し、上演時間、場面の数、舞台装置と衣装、登場人物等に違いがあることを指摘している。裁判所は結局、音楽以外に共通点が見られないという理由から、バレエ・リュス側の訴えを取り下げた。ロシアではこの一件を、「イギリスの法律には、舞踊作品の著作権保護に関する規定がない…⁽²⁸⁾」と報じている。ホフマンの「無断複製」とは異なり、この事件は舞踊作品の同一性の問題もはらんでる。

2.2. アメリカにおける個人的な抗議活動——ボルムの事例を中心に

1919年にアメリカに着いてから、フォーキンは自らの過去の作品の「海賊版」にしばしば悩まされることになる。

興行主ソル・ヒューロックは、1919年末にフォーキンをニューヨークのメトロポリタン歌劇場に案内した折、ちょうど《金鶏》の振付をしていたアドルフ・ボルム (1884-1951) と出会ったときのきまり悪さを回想している⁽²⁹⁾。ボルムはバレエ・リュスのアメリカ巡業後にその地に残り、1918～1919年シーズンに、同劇場の「フォーキンの振付に基づく⁽³⁰⁾《ペトルーシュカ》と《金鶏》の上演の振付を担当していたのだった。ヒューロックによれば、「フォーキンは、自らの作品の『海賊版』と彼が呼ぶものに対して非常に敏感であった。そもそも、振付を保護するいかなる法律もアメリカには存在しなかったのだから、彼の作品の著作権はまったく保護されていなかったのだ。そしてフォーキンは、自らの作品を再演できるのは自分だけだと確信していた」。

1930年末から1940年初頭に、ボルムはフォーキンの怒りを再び買った。新聞で偶然、近々ハリウッド・ボウルでストラヴィンスキーの協力を得てボルムが《火の鳥》を上演する旨を知り、フォーキンは作曲家に対して、その「倫理観」を問う抗議の手紙を送った⁽³¹⁾。彼は振付だけでなく、作品のアイデアについても自身の権利を主張した。手紙によれば、彼は多くの物語を学び、それらを統合するという大変な作業によって」主題を発案した後、《火の鳥》を作曲者であるス

トラヴィンスキーに「譲った」のだ。

あなたにそれを委ね、動きのあらゆる詳細を指示しながら、私は、私達の創作が互いに分離不可能なものであると確信していました。音楽のあらゆる瞬間は、バレエの内容を構成する意味や雰囲気をも正確に表現するものとなるだろうと。音楽は内容を表現するために書かれたのであるから、音楽と内容が無関係ではいられないでしょう。ディアギレフも、あなたも、また音楽出版社——《ダフニスとクロエ》はデュラン社が私から買いました——も、誰も私からこの台本を買いとってはいません。

フォーキンにとって、主題のオリジナリティは、振付同様重要であった。自作の主題には、「自身固有のファンタジー、バレエの新形式についての夢想、動きの特殊な記述方法」が含まれており、ステップやポーズだけでなく、主題や作品構成そのものに深く結びつくフォーキンのバレエ改革にとって、中心となる。ボルムへの抗議の手紙にも、「主題を私が創作したバレエでは特に、振付は筋と有機的に結びつき、その二つは分離不可能である。ダンス・ナンバーによって主題を装飾するのではなく、ダンスを通して主題が現れてくる」と主張している⁽³²⁾。ボルムは、フォーキン振付の再演ではなく、「新振付」を謳ったのだが、それについても、「その振付は、私のものから独立した、まったく新しいものにはなり得ない。1) 振付は音楽と結びついており、音楽は主題と結びついているからである。2) ボルムは何年にもわたり私のバレエを見ており、その記憶を彼の頭から完全に消却することはできない。つまり、私のアイデア、考え方、気持ちは利用されるが、私はまるで存在しないもののように扱われることになる」と訴えている。

とはいえフォーキンの抗議は、相手の倫理感や友情に訴える私的なものにとどまっている。ボルムに向けて彼は、「私は君のバレエを一つも上演していないし、利用もしていない。私は君にも、私に対して同じようにして欲しいと訴えているのだ。《ペトルーシュカ》《シェヘラザード》《金鶏》《カルナヴァル》は私のキャリアの最も成功した作品であり、長年にわたり君はこれらを利用してきた。そして遂には、《火の鳥》ときた！」と嘆く。さし当たりこの抗議は功を奏したようで、ボルム版《火の鳥》はフォーキンの死の3年後にようやく初演されることになる。

2.3. 1930年代——「バレエ・リュス」後継団体によるフォーキン作品の上演

フォーキンが、バレエ・リュスに在籍したのは1909～1912年と1914年であったが、《ポロヴェツ人の踊り》《レ・シルフィード》等、彼の多くの作品は1929年のバレエ団解散まで上演され続けた。正式なレパートリー上演であったとは言え、フォーキンの監視の外で再演され続けたために、振付や細かな演出にある程度の変質が起こったことは容易に想像がつく。フォーキンは1939年にメルボルン市でなされたインタビューで、こうした自作の「変質」について不安を吐露して

いる。「私の監視外でカンパニーからカンパニーへと私の作品が伝わっていく場合、常に損傷を被る[...]バレエは音楽のように正確に記すことはできない。細部は忘れられるか、もしくは自分を見せたがるダンサーたちによって変えられてしまう。オーストラリアへ発つ前にニューヨークで踊られた自作を見た時は、幾夜も寝付けなくなってしまったほどだ」⁽³³⁾。一方、例えばニジンスキーなど幾人かの踊り手は、振付家の指示を正確に実現し、その作品を「歪曲」することはなかったとも強調している。振付家の手を離れることによる「劣化」は、しばしば批評家も指摘するところであり、その結果、原作者自身による再演の重要性が持ち上げられることになる。

バレエ・リュス解散後、レジススールとしてバレエ・リュスのレパートリーを網羅していたセルゲイ・グリゴリエフ (Serge Grigoriev) と、中期のレパートリーの多くの作品の振付家であったバランシン、マシーンを中心に、ルネ・ブルム (René Blum) とド・バジル大佐 (Colonel de Basil) によって、新たに「バレエ・リュス」が結成されると、《レ・シルフィード》《ペトルーシュカ》《シェヘラザード》《薔薇の精》《タマル》《カルナヴァル》《火の鳥》といったお馴染みのフォーキン作品もレパートリーに入った⁽³⁴⁾。このバレエ団は、フォーキンのいるアメリカに、1933~1935年に巡業に来たが、「フォーキンにはいかなるロイヤリティも支払われず、プレスが振付家としてフォーキンに言及することも稀であった」。もちろん彼の心境は穏やかではなかった。最初のツアーが開始される1933年12月22日に先んじて、どうやらフォーキンは自身の顧問弁護士であったサミュエル・コナー (Samuel Koner) に、「モンテカルロ・バレエ団」による自作の上演について相談したようである⁽³⁵⁾。コナーは返答として、「法律には、それらのバレエの上演がすでに公に行われていた場合、あなたが持っていたであろう所有権は無効にされ、そうした上演を中止させるいかなる手段もなくなります」と伝えている。また翌年、パヴロワのマネージャーであるヴィクトール・ダンドレ (Victor Dandré) にも、同様の相談をした形跡がある。ダンドレは電報で、権利の保護には、パリの劇作家・劇作曲家協会 (SACD) から書類の複写を取り寄せ、作者および振付家として自分の名前が掲載されている昔のプログラムを入手すること、また、「群舞の略図、もしくは鍵盤 (clavier)」を示すことも非常に重要であると回答している⁽³⁶⁾。

ブルムはその後、ド・バジル大佐と袂を分かち、1936年に自身のカンパニーをモンテカルロで設立した際、そのメートル・ド・バレエとしてフォーキンを招いた。新作も依頼したが、《シェヘラザード》《カルナヴァル》など人気の高い彼の「古典」作品に「原形、光彩、最初の鮮やかさ」⁽³⁷⁾を再び獲得させることが目的であった。動き・リズム・表現を口伝にのみ頼るバレエ芸術の脆弱さについて触れ、かつての名作が古くさく映る原因をそこに求めるブルムは、フォーキンの名作を「原初の状態で保護し、復元する」ために、作者であるフォーキン自身の監督下でのみ可能な「復活・復元作業」を行うのだと宣言した。こうして1930年代後半以降は、ド・バジル大佐のバレエ団や1940年に設立されるバレエ・シアター (現 ABT) などの依頼により、原作者として、「劣化」してしまった自作を再び「復活」させる仕事が活発化する。

3. 総合芸術における再演の問題

音楽、美術、文学（台本、原作）など、舞踊以外の芸術も大きな役割を果たしたバレエ・リュスの作品は、一つの作品に権利を持つ複数の作者が存在するという特殊性から、振付家は自作の再演の際に思わぬ障害に直面することがある。

不完全な再演になった例としてよく知られるのは、ニコライ・リムスキー＝コルサコフ（Nikolai Rimsky-Korskov）の既存の交響詩に振り付けた《シェヘラザード》のロシアでの上演で、歪曲的な主題の改変や楽章のカットに怒った作曲家の未亡人により、ロシアでの上演が禁止されてしまったため⁽³⁸⁾、このヒット作を本国でも上演したいと望んでいたフォーキンと帝室劇場は、1912年3月に、ミリイ・バラキレフ（Mily Balakirev）の『イスラメイ』を代わりに用いて、同種の内容を7分と三人の登場人物に縮小して上演せざるを得なかった⁽³⁹⁾。

ストラヴィンスキーとフォーキンが共同したバレエ・リュスの代表作がロシアで革命前に上演されなかったのは、契約上の理由からであった⁽⁴⁰⁾。ストラヴィンスキーが指揮者エルネスト・アンセルメ（Ernest Ansermet）に1919年5月26日に送った手紙で明らかにしているように、《火の鳥》は1918年6月25日まで、《ペトルーシユカ》は1917年6月13日まで、ディアギレフに独占所有権があるため、ロシアで上演できなかった⁽⁴¹⁾。反対に、企画されていたこの二つのバレエや《ナルシスとエコー》の原振付者によるロシア初演は、フォーキンの突然の北欧への亡命で不可能になった⁽⁴²⁾。

音楽と振付の関係はとりわけ多くの問題を含む。と言うのも、同じ音楽を用いて異なる振付を持つ作品が、異なる音楽で同じ振付を行う作品よりも圧倒的に多いからである。1910年にオペラ座で創作された《テレーズ公爵夫人宅のパーティ（*La Fête chez Thérèse*）》をめぐって、振付を担当したオペラ座のメートル・ド・バレエのルイーズ・スティシェル（Luise Stichel）⁽⁴³⁾は、台本作者カチュール・マンデス（Catulle Mendès）と作曲家レイナルド・アーン（Reynaldo Hahn）と同等の「共作者（co-auteur）」の地位を主張した⁽⁴⁴⁾。判決は、マンデスとアーンの共作である音楽作品が独立完結しているのに対し、振付はその舞台化にすぎず、別のメートル・ド・バレエが担当すれば内容が変わる種のものであるとして、その訴えを退けた。一方、1966年にニース歌劇場がバレエ・リュスで制作されたバレエ《三角帽子》をフランソワーズ・アドレ（Françoise Adret）の振付で上演した際、原振付者であるマシーンに損害賠償を請求され、1957年の法律に沿った判決によって、支払ったこともある⁽⁴⁵⁾。とは言え、この件を論じた1994年の考察では、舞踊作品の音楽は演奏のみで振付家の許可を得ずにコンサートで「上演」することは可能だが、振付はそうはいかないことから、二つの作者の間には歴然とした依存度の格差があり、ニース歌劇場の反論もまったく的外れとは言えないと指摘している。

言うまでもなく、ストラヴィンスキーのバレエ曲《春の祭典》は、ニジンスキーの原振付以外

にも20世紀中に世界中で200以上の振付家を取り組んだことで知られ⁽⁴⁶⁾、戦後の舞踊芸術の発展に大いに寄与したことは広く知られている。フォーキンが主張する、音楽に対して原振付を固持したいという思いは、今日の視点では、舞踊文化に制限をかけるものと批判されかねない。

4. 自作品保護のための様々な試み——舞踊譜、写真、映画

自作が自身の監視外で国際的に拡散するのを見て、1920年代以降、フォーキンが様々な「対策」を試みたことは、今日ほとんど忘れ去られている。その試行錯誤は、戦後に舞踊著作権に関する法整備が整ってゆく中で主要な議論的となる、「固定化」の問題にとって示唆深い。

4.1. 連続写真の出版

妻ヴェラ・フォーキナ (Vera Fokina) による「36枚のポーズ写真」を収めた、彼の代表作の「詳細な記述」である『ミハイル・フォーキンによる振付構成——《瀕死の白鳥》』が、1925年にニューヨークで出版された。数分に満たないソロ作品の、身振り、移動、ポジション等を時系列で詳細に記し、舞台装置、照明、衣装、音楽、演出方法を指示するこの本は、まさに《瀕死の白鳥》の教科書といえる。冒頭でフォーキンは、「人間の身体の動きの美しさを文章で表現する難しさ」を認識しつつ、自らの舞踊を「記録」したかったと述べ、「20年来世界のあらゆる場所で」⁽⁴⁷⁾彼が目当たりにした「数え切れないほどの演技と模倣」を試みるプロやアマチュアの人々の助けになればと希望している。パヴロワの世界的巡業や、その模倣者達によって当時この作品はすでに「古典化」されており、原作者の妻でありながらこの作品の演技に関してそれほど名声を得なかった踊り手をモデルとしたこの「手引き」の出現が、どれほどのインパクトをバレエ界に与えたのかは定かではない。とは言え、ある舞踊作品の「正当な継承」を目的に写真集を出版する試みは、当時珍しいものであったことは確かだ。

4.2. 舞踊記譜の試み

すでに述べたとおり、1930年代に自作の権利を心配するフォーキンに対して、ダンドレが踊りの「略図 (croquis)」を示すよう助言した。その約一ヶ月後、1934年8月4日の新聞に、フォーキンが著作権を意識して、古い自作のいくつかを記譜する試みを活発に進めている旨が報じられている⁽⁴⁸⁾。近々上演が予定されている(《シェヘラザード》《レ・シルフィード》)を稽古している彼のスタジオを訪れた記者は、次のように記している。

フォーキン学校のバレエ作曲家の一人が、出演する各ダンサーの手足、身体のあらゆる微細な動き、表情の変化について、オーケストラの各楽器の演奏を記譜する作曲家と同様の方法で記譜している。

偉大なピアニストがベートーヴェンのソナタの楽譜を一つも改変しないように、最も優秀な者も含むいかなるダンサーも、自分の身振りを振付家が指示する身振りと置き換えることはない。

すべての自作について、フォーキンは完全なスコアを記譜してきた。彼の作品は、彼の死後も生き続け、弟子から弟子へ、彼らの個人的な教え方を通じて伝えられることはないはずだ。読むことができる者にとっては、それらは紙の上にあるのだ。すべてのスコアは、主要な二つの部分に分かれる。主役とコール・ド・バレエの舞台上での動きの方向を示す^{グラフィック}図と、出演する各ダンサーのステップ、身振り、表現等に関する^{ノーション}表記である。後者は外部に漏れぬよう大切に保護され、そのままの状態^{ノーション}で著作権法により守られるのだ。

この記事には《レ・シルフィード》の「舞踊譜」の一部が掲載されているが、それらはダンサーの舞台上の移動や位置を簡易なデッサンで記したものである⁽⁴⁹⁾。

4.3. 映像に残す

舞踊作品の「固定化」に関して、20世紀に最も注目されたのは映画技術であろう。膨大な時間と手間を要する舞踊記譜法に対し、映像は家庭用ビデオの普及などで戦後ますます身近で手軽なものになった⁽⁵⁰⁾。1910年にはすでに、批評家スヴェトロフがフォーキン作品について次のように述べている。「フォーキンによる『イーゴリ公』の踊りは、ロシア舞踊における一大事件であり、^{シネマトグラフ}映画技術者によって永久に残されるにふさわしい。というのも、この動的な芸術作品を後世に残す別の方法がないのだから」⁽⁵¹⁾。

フォーキン自身がこの新たなテクノロジーに急接近したのは、1929年に映画都市ハリウッドとの接触を持った頃と思われる。当時フォーキンは、新たなバレエ団設立に向けてモリス・ゲストと5月に契約し、ニューヨークのスタジオを離れて、夏の間ハリウッドに滞在した⁽⁵²⁾。息子ヴィタリー・フォーキン（Vitale Fokine）によれば、この時いくつもの映画制作会社からフォーキンへ振付のオファーがあったという⁽⁵³⁾。また、自動車でカリフォルニアからニューヨークへ帰る際に、「^{モーション・ピクチャー}映画のカメラ」を持っており、ヨセミテ公園に立ち寄った際、息子が「『オルフェ』の場面で地獄に降りていくシーンを撮影した」⁽⁵⁴⁾と友人宛の手紙で述べている。ニューヨーク公立図書館には、フォーキン父子による、彼ら自身が被写体にもなっている、短い映像がいくつも続く一本のフィルムが所蔵されており、1927～1929年にハリウッドやニューヨークのスタジオで撮影されたと記されている。つまり、《瀕死の白鳥》の連続写真の試みから程なくして映画へ関心を移したことが分かる⁽⁵⁵⁾。

ただし、自作の録画を始めたのは、前述の舞踊記譜を始めた数年後だったようだ。1936年5月11日の『デイリー・メール』紙の取材で、舞踊芸術の伝承の脆弱性を映画技術によって「解消す

る」と宣言している⁽⁵⁶⁾。

バレエに触れる誰もが、バレエがどのように記譜され、異なる世代のダンサーの間で伝えられていくのか、まさに疑問に思うところだ。

そうした質問に対して、バレエはほとんどの場合記譜されないのだと答える。フォーキンは《レ・シルフィード》において、パヴロワおよび残りのコール・ド・バレエに対し、すべてのステップを一生涯記憶するよう指示した。彼らはそれを、口承により伝えていくのだ。

[...]

そうしたシステムは、困難な上に脆弱で、多作な振付家に多大な努力を課すものだ。というのも、彼はすべての自作における演者全員のステップをあまねく記憶しなくてはならないからである。

フォーキンはこの難問を解消するに至った。彼は目下、自作すべてを映画化し、スローモーションでそれらを生徒達に示している。

彼は言う。「今や、ミハイル・フォーキンは記憶する必要性がなくなったのだ」と。

結 論

舞踊は、振付と実演によって成り立つ芸術である。また、終わりある肉体を第一の素材・源泉としている。そういった特殊性から、作品の保護が目的とは言え、舞踊作品の固定化に対しては懐疑を抱く振付家もいる。また、自作が自らの手を離れて上演されること、自作を模倣した作品がつくられることに対しても、必ずしも否定的な意見だけではない。舞踊芸術の著作権については、今日でも活発な議論が交わされ、舞踊作品の美学が拡張・変遷し続ける中で、新たな定義や考察が加えられる創造的な側面がある。

20世紀前半にフォーキンは、創作に重点を置き、既存のステップやフィギュールを組み合わせるのではなく、作品ごとにそれに適した新たな形式をつくりだすことを説いた。バレリーナを中心としたそれまでのスター主義を否定し、振付家が提示する芸術の実現に、参加するダンサー全員が積極的に貢献する、という新たな関係性を求めたのである。彼が、ダンサーによる自作の勝手な改変を嫌い、1925年の『瀕死の白鳥』の出版以来、写真、映像、舞踊譜を駆使して「固定化」を指向し続けたのもそうした思想のあらわれであった。

30歳の若さでヒット作を立て続けに生み出し、瞬時に世界のあらゆる場所で自作が模倣された振付家フォーキン。生涯を通して、自らの作品の「劣化」「改変」に悩まされながら、舞踊芸術の弱点を克服するために試行錯誤をし、その成果である舞踊譜や映像により現在、遺族達によってその作品が著作権の保護下に置かれている⁽⁵⁷⁾。とは言え一度消えてしまった作品は、あくまで資料から「復元」されたものであり、そこにはまた別の問題も現われてくる⁽⁵⁸⁾。

本研究では20世紀のバレエ改革者フォーキンを、テクノロジーの進展により物と人の移動が著しく発達した20世紀初頭に、その恩恵を最も受けて知名度を得、同時にその弊害を最も受けた最初のバレエの振付家として新たに定義し、創作者としての振付家の問題を、モダン・バレエ初期の具体的な例を通して明らかにした。

注

- (1) 振付家としてのキャリアは、帝室劇場付属バレエ学校の生徒達に振り付けた1905年に遡り、その後慈善公演等で新作を発表していくが、マリンスキー帝室劇場からの最初の正式な依頼は1907年の《アルミードの館》である。
- (2) 北原まり子、「戦前日本におけるバレエ・リュス初期作品の芸術的特質の受容——宝塚少女歌劇と日劇ダンシングチームを中心に」『演劇博物館グローバル COE 紀要・演劇映像学2011』、早稲田大学演劇博物館、2012年3月、225～247頁。
- (3) 詳細は、次を参照。Société des auteurs et compositeurs dramatiques, *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris: Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1869, pp. 84-86.
- (4) *La Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques de 1886 à 1986*, Geneva: Bureau international de la propriété intellectuelle, 1986, p. 268. なお、条約本文に「振付作品」が明記されるのは1908年の改訂時である (Ibid., p. 269)。
- (5) 創立の経緯は協会の年鑑の創刊号に詳しい。Société des auteurs et compositeurs dramatiques, *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris: Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1866, pp. 1-4, 15.
- (6) フォーキンがアメリカで亡くなった後、パリに赴いた一人息子のヴィタリーは、SACDに問い合わせず未払いであった父のロイヤリティを受け取っている (『Société Des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. Correspondance with Vitale Fokine, 1958』、ハーバード大学ホートン図書館フォーキン・アーカイヴ所蔵)。
- (7) Nicholas Arcomano, “The Copyright Law and Dance,” *The New York Times*, January 11, 1981.
- (8) *The Times*, July 6, 1914.
- (9) Anderson, 1981, p. 7; Alsne, 1994, pp. 47, 49.
- (10) Lifar, 1938, pp. 24-26.
- (11) *News*, January 25, 1936.
- (12) Kraut, 2016, p. 11. アメリカでは長く、著作権保護の対象となる舞踊作品は「一定の舞踊の動きや身体行為によって、ストーリーを語り、人物を描き、もしくはテーマや感情を展開」(Arcomano, 1981, op. cit.) ではなくてはならなかった。そのため、1952年にハンヤ・ホルム (Hanya Holm) が、ミュージカル『キス・ミー・ケイト』の振付をラバノーテーションで提出した際、著作権局はそれを「劇作品」として受理した (Ibid.; “Copyrighting Choreography,” *Dance News*, March 1974)。一方、翌年バランシンが抽象バレエ《シンフォニー・イン・シー》を提出した際、「作品は劇的か音楽劇的かのいずれかでなくてはならないという必要条件を満たしていない」という理由で拒否された。ただし、1961年に映画として同作品を申請することで、著作権保護の対象となる。1976年の著作権法改正で、抽象的な作品も保護対象となる (Abitabile, 2004, pp. 41-43)。
- (13) 舞踊の著作権に関する考察は、法律学においてなされるものと、社会学・美学的なアプローチを含む舞踊学においてなされるものがある。前者では、どのように舞踊芸術の著作権を整備することが可能かという議論、後者では、舞踊芸術の著作権獲得の歴史の中に、人種やジェンダー、また芸術としての舞踊の地位向上のテーマを議論するものなどがある。また、舞踊専門誌では時おり著作権に関する記事が掲載されており、舞踊の実践家達への啓発がなされている。

- (14) Sintès, 2015, p. 54.
- (15) Gorsky, 1978, pp. xvi-xvii. ロシア帝室劇場では19世紀末よりウラジミール・ステパノフ (Vladimir Stepanov) が考案した記譜法が教授され、アレクサンドル・ゴールスキー (Alexandre Gorsky) やニコライ・セルゲイェフ (Nikolai Sergeev) によってプティパの作品が記録された。また、ヴァースラフ・ニジンスキー (Vaslav Nijinsky) やマシーンは、学んだステパノフ・メソッドを自分なりに改変して、自作を記譜するために利用した。フョードル・ロプホーフ (Fyodor Lopukhov) は、「デッサンの才能があったフォーキンとレガート兄弟は、ステパノフ・システムを受け入れず、自分たち固有のポーズの描写に頼った」(*Ibid.*, p. xvi) と述べている。
- (16) Fokine, 1981, pp. 541-542.
- (17) 皮肉なことに、この二人は後に、フォーキンのアメリカでの主要な協力者となる。
- (18) Horwitz, 1985, pp. 40-41.
- (19) Hurok, 1953, p. 76.
- (20) *The Washington Herald*, August 2, 1908; *The Pensacola Journal*, August 12, 1908.
- (21) *New York tribune*, July 18, 1908. ホーウィッツによれば、ホフマンは「モード・アランを模倣し、盗作した罪で起訴されたことで知られた」(Horwitz, 1985, p. 60)。
- (22) *East Oregonian*, October 9, 1908.
- (23) アメリカの興行主ソル・ヒューロックは自伝でこの公演に触れ、「この冒険的な事業の倫理的側面は、控えめに言っても、疑問の余地がある。上演された作品中、『シェヘラザード』、『クレオパトラ』、『レ・シルフィード』はすべて、ディアギレフのレパトリーから許可なく持ち出されたもので、その作者であるミハイル・フォーキンにはいかなるクレジット (また間違いなくいかなる金銭も) 払われなかった。すべての作品は、テオドール・コスロフの記憶から再現され、ホフマンの改ざんが加えられた」(Hurok, 1953, p. 76)。
- (24) Caffin, 1912, pp. 155-156.
- (25) *Обозрение театров*, No. 1512, September 11, 1911.
- (26) *Театр и искусство*, No. 30, July 22, 1912.
- (27) “Russian Ballet at The Coliseum,” *The Times*, July 31, 1912.
- (28) *Столичная Молва*, May 20, 1913. 1913年度の『劇作家・劇作曲家協会年鑑』の「1913～1914年会計年度にパリ、郊外、地方および外国で初演された作品、もしくは以前の年度で漏れていた作品のリスト」に、フォーキンの作品 (『カルナヴァル』『クレオパトラ』『ナルシス』『アルミードの館』) が初めて現われていることから、1912年の一連の盗作騒動を契機に、パリのSACDを利用し始めたのかも知れない。Société des auteurs et compositeurs dramatiques, *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris: Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1913, pp. 1221, 1224, 1245, 1249.
- (29) Hurok, 1953, pp. 94, 95-96.
- (30) Fokine, 1962, pp. 542-544. ボルムは「細心の注意を払って」、フォーキンが原作者であることを記載するよう興行主に自ら頼んだ (Hurok, 1953, p. 94)。
- (31) Fokine, 1962, pp. 542-544. フォーキンはこの手紙で、「さし当たりこの件の法的な側面は脇に置きましょう」と前置きしている。バレエの主題を使用する権利や売る権利など、「そうしたもろもろの権利は保護するのが難しい」上に、不愉快な争いになりやすいと感じていたからである。一方「倫理」は、「人が誤った行為を犯すのを防ぎ、いかなる時効も持たない」と評価している。
- (32) Fokine, 1981, p. 441.
- (33) Geoffrey Hutton, “Creator of Ballets: Fokine at Work,” *The Argus*, January 31, 1939.
- (34) Horwitz, 1985, p. 115.
- (35) 1933年12月8日のフォーキン宛の手紙 (ハーバード大学ホートン図書館フォーキン・アーカイヴ所蔵)。
- (36) ロンドンのダンドレがニューヨークのフォーキンへ送った1934年6月27日付きの電報 (ハーバード大学ホー

トン図書館フォーキン・アーカイヴ所蔵)。

- (37) P. M., "M. René Blum nous dit les raisons qui l'ont décidé à constituer une nouvelle troupe de ballets," *Comoedia*, April 4, 1936.
- (38) Bertensson, 1953, p. 383.
- (39) Fokine, 1962, pp. 504-505.
- (40) Dobrovol'skaya, 1963, p. 3. また、1912年にバレエ・リュスで初演したバラキレフの曲に振り付けた《タマール》も、第一次大戦勃発後にフォーキンがロシアで上演を希望した際、ディアギレフの許可が下りず、代わりにミハイル・グリнка (Mikhail Glinka) の曲を用いた《夢》が制作された (Dobrovol'skaya, 2004, p. 372)。
- (41) Stravinsky, 1982, pp. 133-135.
- (42) *Петербургская Газета*, September 7 (August 25), 1910; Zil'bershteyn, 1982, p. 200; Benois, 2006, p. 547-548; *Бирюч Петроградских государственных театров*, No. 7, December 16-22, 1918. 《ペトルーシユカ》は1920年になってレオニード・レオンティエフ (Leonide Leontiev) の振付によりロシア初演を果たした (Souritz, 1990, p. 29)。
- (43) Caddy, 2008, p. 227.
- (44) このバレエは、バレエ・リュスの到来後、初めてオペラ座で制作されたバレエであり (*Ibid.*)、創作に深く関わるフォーキンの振付家のあり方に刺激を受けたスティシエルの主張であった可能性もある。
- (45) Alsne, 1994, pp. 49, 51.
- (46) ローハンプトン大学の研究チームが作成した「Stravinsky the Global Dancer: A Chronology of Choreography to the Music of Igor Stravinsky」で《春の祭典》諸ヴァージョンの総リストを閲覧可能。http://urweb.roehampton.ac.uk/stravinsky/ (2018年10月6日閲覧)
- (47) Fokine, 1925, p. 4.
- (48) William King, "Russian Ballet on Riverside Drive. Fokine, Founder of the Russian Ballet, Busy with His Rehearsal Work," *The New York Sun*, August 4, 1934.
- (49) クローディア・イエシユケは論考「ディアギレフの舞踊^{コレオグラフィ}記者たち」で、《ショピニアーナ／レ・シルフィード》と《火の鳥》のフォーキンによる「舞踊譜」を紹介している (Jeschke, 2011, p. 100-103)。
- (50) 2004年に出されたある論文では、舞踊家による著作権申請が進まない理由の一つにコストの問題があることを指摘している。「舞踊譜は非常に高額で、20分の踊りの記譜に1万ドルかかることさえある。そのため振付家の多くは、175.18ドル以下で済むビデオテープに作品を収めて提出する。確かに安く済むが、ビデオテープの主な欠点は、振付家の意図を正確に伝えられないことである」 (Abitabile, 2004, pp. 53-54)。
- (51) Svetlov, 1912, p. 94.
- (52) Hammer, 1995, p. 10. ハリウッドでは7月中、イデイス・ジェーン (Edith Jane) のスタジオでレッスンを開き、その参加者と共にハリウッド・ボウルで8月に2回公演を行った。
- (53) Howritz, 1985, p. 171; Palmer, 1945, p. 125; Bertensson, 1953, p. 387.
- (54) Bertensson, 1953, pp. 387-388.
- (55) NYPL パフォーミングアーツ部門所蔵「Fokine: Panaderos solo and In the studio (Motion picture)」(請求記号: MGZHB 2-2066)。閲覧には、現在の権利管理者の許可が必要である。1987年に孫イザベルは、フォーキンの「作品映像、アマチュア映像の膨大なコレクション」について詳細を語っている (Chris Pasles, "Fokine Granddaughter Keeps His Dances Alive," *Los Angeles Times*, February 18, 1987)。
- (56) Margaret Lane, "Fokine on 'My Ballet Secrets'. Memorising 67 Works. How Pavlova Was 'Outdanced'," *The Daily Mail*, May 11, 1936.
- (57) 1992年に作者の死後50年を迎えるフォーキン作品まもるべく奔走した遺族は、多くの作品を登録することに成功し (Singer, 1984, p. 303-304)、現在孫のイザベル・フォーキン (Isabelle Fokine) が芸術監督をつとめる「Fokine Estate」が作品の上演を管理している。

(58) 遺族による復元上演は、ヴィタリー・フォーキンが1950年代後半にテアトル・ダール・デュ・バレエ団の依頼で制作した一連の作品群やピッツバーグでの再演、1989年にアンドリス・リエバ (Andris Liepa) と出会ったイザベル・フォーキンが復元を開始した作品群がある。ただし、ヴィタリー版は魅力が乏しく (江口博「生気に乏しい——パリ・テアトル・バレエ団日本公演」『音楽新聞』1959年1月11日; Ann Barzel, “Pittsburgh Ballet Theatre and Pennsylvania Ballet,” *Dance News*, June, 1972, p. 7)、イザベル版については《シェヘラザード》の曲の使用に対する懐疑を起こさせるなど (Anderson, Jack, “DANCE: Why the Kirov’s ‘Firebird’ Flight Is Taking Fresh”, *The New York Times*, June 18, 1995; Kisselgoff, Anna, “Kirov Brings 3 Fokine Landmarks to U.S.,” *New York Times*, June 21, 1995)、彼らの意図するフォーキンの復権を実現できているかは定かではない。

引用文献

- Abitabile, Kathleen, and Jeanette Picerno, “Dance and the Choreographer’s Dilemma: A Legal and Cultural Perspective on Copyright Protection for Choreographic Works,” *Campbell Law Review*, Vol. 27, Issue 1 (Autumn 2004), pp. 53-54, 54-55, 59-60.
- Alsne, Marianne, “La chorégraphie et le droit d’auteur en France,” *Revue Internationale du Droit d’auteur*, no. 162, October 1994, pp. 3-120.
- Anderson, Jack, *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, New York: Dance Horizons, 1981.
- Benois, Alexandre, *Дневник, 1916-1918 годов*, Moscow: Zakharov, 2006.
- Bertensson, Sergei, “Fokine: A Memory,” *American Slavic and East European Review*, Vol. 12, No. 3 (October 1953), pp. 378-390.
- Caddy, Davinia, “On Ballet at the Opéra, 1909-14, and *La fête chez Thérèse*,” *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 133, No. 2, 2008, pp. 220-269.
- Caffin, Caroline and Charles Henry, *Dancing and dancers of today: the modern revival of dancing as an art*, New York: Dodd, Mead, 1912.
- Dobrovol’skaya, Galina, « Жар-птица » и « Петрушка » И.Ф. Стравинского, Leningrad: Gos. muzykal’noe izd-vo, 1963.
- , *Михаил Фокин : русский период*, St. Peterburg: Giperion, 2004.
- Fokine, Mikhail, *Choreographic Compositions: The Dying Swan*, New York: J. Fischer & Brother, 1925.
- , *Против течения : воспоминания балетмейстера*, Leningrad: Iskusstvo, 1962 and 1981.
- Gorsky, Alexander, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, New York: Congress on Research in Dance, 1978.
- Hammer, Les, “Michel Fokine and Edith Jane: A Hollywood Pas de Deux,” *Hollywood Bowl*, September 1995, pp. 9-10, 56-57.
- Horwitz, Dawn Lille, *Michel Fokine*, Boston, MA: Twayne Publishers, 1985.
- Hurok, Sol, S. *Hurok presents: A Memoir of the Dance World*, New York: Hermitage House, 1953.
- Jeshke, Claudia, “Diaghilev’s Choreographers,” *Omaggio a Sergej Diaghilev. I Ballets Russes (1909-1929) Cent’anni Dopo*, ed. by Daniela Rizzi and Patrizia Veroli, Salerno: Università di Salerno, 2011, pp. 99-116.
- Kraut, Anthea, *Choreographic Copyright: Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*, Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Kirstein, Lincoln, *Fokine*, London: British-Continental Press, 1934.
- , *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*, New York: Putnam, 1935.
- Lifar, Serge, *La Danse, les grands courants de la danse académique*, Paris: Denoël, 1938.
- Palmer, Winthrop, *Theatrical Dancing in America: The Development of the Ballet from 1900*, New York: Bernard Ackerman, 1945.

- Singer, Barbara A., "In Search of Adequate Protection for Choreographic Works: Legislative and Judicial Alternatives vs. The Custom of the Dance Community", *University of Miami Law Review*, No. 38, 1984, pp. 287-319.
- Sintès, Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984) : Une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse*, Paris : Université Paris 8, 2015 (博士論文)
- Stravinsky, Igor, and Robert Craft (ed. by), *Selected correspondence*, Vol. 1, London: Faber and Faber, 1982.
- Souritz, Elizabeth, *Soviet choreographers in the 1920s*, Durham: Duke University Press, 1990.
- , "Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers," *The Ballets Russes and Its World*, ed. by Lynn Garafola et Nancy Van Norman Baer, London: Yale University Press, 1999, pp. 97-115.
- Svetlov, Valerian, *Le ballet contemporain*, St. Petersburg: Société R. Golicke et A. Willborg, 1912.
- Telyakovsky, Vladimir, Nina Dimitrievitch and Clement Crisp, "Memoirs," *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 8, No. 1 (Spring, 1990), pp. 37-46.
- Zil'bershteyn, I. S., et V. A. Samkov, *Сергей Дягилев и русское искусство*, Vol. 2, Moscou : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982.